

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

MARAISA DAIANA DA SILVA

**OS INFAMES DE *COPACABANA PALACE*: BIOPOLÍTICA, PACTO DE
SEGURANÇA E SUBJETIVAÇÃO
(DES)CONSTRUINDO O SUJEITO “INVASOR”**

MARINGÁ – PR

2019

MARAISA DAIANA DA SILVA

**OS INFAMES DE *COPACABANA PALACE*: BIOPOLÍTICA, PACTO DE
SEGURANÇA E SUBJETIVAÇÃO
(DES)CONSTRUINDO O SUJEITO “INVASOR”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado) da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientadora: Profa Dra Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso

MARINGÁ – PR

2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Silva, Maraisa Daiana da

S586i Os infames de *Copacabana Palace*: biopolítica, pacto de segurança e subjetivação (des)construindo o sujeito "invasor"/ Maraisa Daiana da Silva. -- Maringá, 2019.

136 f. : il. color., figs.

Orientadora: Prof.a. Dr.a. Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, 2019.

1. Análise do discurso. 2. Sujeito invasor. 3. Linguística. 4. Estudo do texto e do discurso. 5. Documentário. 6. Dispositivo. 6. Subjetivação. 7. Biopolítica. I. Tasso, Ismara Eliane Vidal de Souza, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ED.401.41

Jane Lessa Monção CRB 1173

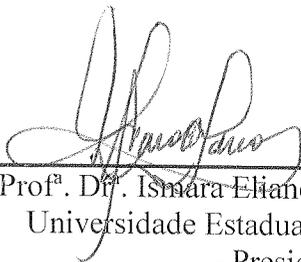
MARAISA DAIANA DA SILVA

**OS INFAMES DE COPACABANA PALACE: BIOPOLÍTICA, PACTO DE
SEGURANÇA E SUBJETIVAÇÃO (DES)CONSTRUINDO O SUJEITO INVASOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Linguísticos**.

Aprovada em 13 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a. Dr.^a. Ismára Eliane Vidal de Souza Tasso
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.^a. Dr.^a. Denise Gabriel Witzel
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO

AGRADECIMENTOS

Leminski, uma vez, disse: "isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além". E é assim que me sinto, nesta caminhada acadêmica. Foi Clarice Lispector, por meio de G.H, que afirmou que na infância as descobertas são "como num laboratório onde se acha o que se quer achar", e que razão ela tinha. As curiosidades despertadas desde muito pequena me fizeram chegar até aqui - e acredito que também a ir além. Mas nenhuma jornada é mérito de apenas uma pessoa. Assim, agradeço, primeiramente à Deus pela dádiva da vida, por ter me fortalecido ao ponto de superar as dificuldades.

As palavras fogem ao tentar agradecer a minha inestimável orientadora Ismara Tasso, ainda assim gostaria de tentar expressar a gratidão imensa que tenho a ela, que foi muito mais que uma orientadora, foi exemplo, foi mãe, foi amiga, foi confidente, foi, antes de tudo, professora. Muito obrigada, professora Ismara Tasso, por ter me acolhido tão prontamente entre seus orientandos, por toda sabedoria compartilhada, paciência e estímulos. Obrigada pelas aulas exemplares que não só orientam, mas demonstram o que é ser um professor, o que é ser humano, obrigada por ter me escolhido ainda na graduação, por ter tantas vezes aberto as portas de sua casa e me acolhido entre os seus, e aqui estendo meus agradecimentos ao seu marido, o senhor Ítalo, que da mesma forma me recebeu.

Quero registrar meus agradecimentos aos meus colegas do Grupo de Estudo em Análise do Discurso da UEM (GEDUEM), por cada leitura compartilhada e discussões. Tudo foi muito importante para o andamento desta dissertação.

Agradeço, de maneira especial, aos amigos Jefferson e Raquel que sempre me apoiaram, por todos os conselhos e críticas, vocês também fizeram e fazem parte da minha formação como pesquisadora.

De maneira especial agradeço à Talita, companheira desde o primeiro dia de aula, companheira de seminários, trabalhos, pesquisas, viagens, além de ser a minha revisora particular. Obrigada pelos finais de semanas que perdeu revisando a minha escrita, obrigada pelos puxões de orelha, daquele modo nada sutil que só você tem, obrigada pelos incentivos e por ter acreditado em mim. Muito obrigada, Talita, você sempre fará parte da minha vida.

Ao Tuta Piné, meus agradecimentos, pela produção do documentário *Copacabana Palace*, por tê-lo tão prontamente disponibilizado e se colocado à disposição da pesquisa, agradeço ainda ao Peter Bauza que tornou possível essa materialidade.

Agradeço aos professores Pedro Navarro e Denise Witzel pela leitura cuidadosa e pelas contribuições valiosas no exame de qualificação e por terem aceito participar da banca de defesa.

Agradeço a agência de fomento de pesquisa Capes, pelo apoio financeiro que permitiu maior dedicação à pesquisa.

Agradeço ainda a esta instituição de ensino (UEM) que me proporcionou momentos e ensinamentos que vou levar comigo para sempre e a todos do programa de Pós-graduação em Letras (PLE), aos professores e aos colegas meu agradecimento. Em particular ao Adelino, secretário acadêmico, que sempre esteve pronto a ajudar nas questões acadêmico-administrativas.

À minha mãe, Lourdes, exemplo de mulher, que me ensinou de onde tirar coragem para vencer o dia a dia. Obrigada mãe por entender minhas ausências, pela paciência e afeto, por ter me dado educação, valores e por ter me ensinado a caminhar. A você meu amor incondicional. Ao meu pai, Lázaro Ângelo (*in memoriam*), que deixou saudades, meu amor eterno.

Finalmente gostaria de agradecer à minha companheira de vida, Taís, quem acreditou mais em mim do que eu mesma, pela força que incutiu em mim para não desistir e não me inferiorizar, obrigada pelo conforto de saber que não estava só. Obrigada por estar ao meu lado durante esse tempo, nos momentos de alegria e desespero, obrigada por cada pausa em seus projetos para sentar ao meu lado e ler minha dissertação, obrigada por se esforçar e, por mim, tentar entender Foucault, enfim, obrigada por todas as conexões que me ajudou a colocar entre os parágrafos desta dissertação e da vida.

Eu penso, mas eu sou? Na verdade, o que sou eu? Já que não sou a linguagem que falo, nem o trabalho que realizo, nem a vida no fundo de mim. Mas ainda é preciso continuar; o que o homem não pensa é o impensado; o que ele não diz é seu indizível; o que ele não vê é o invisível.

Kremer-Marietti, 1977.

RESUMO

A pesquisa que aqui se apresenta tem por alicerce, em diálogo com as teorias cinematográficas, as teorias que integram a Análise do Discurso Foucaultiana, as quais permitem pensar o sujeito dessa pesquisa, o “sujeito invasor”. Para tanto, recorreu-se à materialidade cinematográfica por entendê-la como um dispositivo técnico e tecnológico, por gerar condições de coexistência enunciativas que delineiam, preliminarmente, no âmbito da formação de conceitos, fazendo circular, pela sua formação e modo operacional, diferentes enunciados que repercutem verdades de uma dada época, de um espaço institucional, geográficos ou, ainda, de espaços limítrofes, cujas extremidades têm, no corpo biológico, sociocultural e político, a superfície de sua inscrição material e discursiva. O corpus dessa pesquisa se limita ao documentário, intitulado *Copacabana Palace*, produzido por Peter Bauza e Tuta Piné, que narra a trajetória do fotógrafo alemão Peter Bauza que vem documentar um conjunto de seis prédios abandonados no bairro de Campo Grande, zona Oeste do Rio de Janeiro, localizado a 60 quilômetros de uma das áreas mais nobres e prestigiadas do Brasil, Copacabana. O projeto de Bauza resultou em um fotolivro que traz como protagonista, assim como o documentário, o sujeito “invasor”. Com significativa escassez no âmbito do discurso e da pesquisa, o sujeito “invasor” torna-se objeto desta pesquisa justamente porque traz à tona a emergência discursiva da inclusão social, que pode promover um regime de olhar sobre esses sujeitos e viabilizar enunciações singulares sobre esses corpos, ressignificando-os no interior das práticas sociais, de modo a questionar como é possível propiciar descontinuidades no modo de subjetivação desses sujeitos e, ainda, como o pacto de segurança atua na contemporaneidade, dispositivo este que tem por encargo uma sociedade. A justificativa deste trabalho está, por isso, pautada na problematização dessa emergência discursiva e na necessidade de se voltar para esses indivíduos, cujos olhares da sociedade estão quase sempre desviados. Sob tais perspectivas, o objetivo desta dissertação delineou-se por compreender o modo como a biopolítica e o dispositivo de segurança atuam nas práticas de subjetivação do sujeito “invasor”, no documentário *Copacabana Palace*. Assim, os resultados desta pesquisa revelam que é a partir do poder, da sujeição, das técnicas de subjetivação que é possível entender a pluralidade do termo liberdade. A biopolítica, tecnologia que se centra no exercício regulador da normalização social, atua na comunidade de “invasores” pelo sistema de controle funcional e econômico necessário e o pacto de segurança, para as questões como segurança social, na qual o direito de moradia vai se encaixar, funciona em *Copacabana Palace* na medida em que permite a ocupação. O documentário, ao dar visibilidade aos corpos infames do *Copacabana Palace*, revela que esses sujeitos não têm voz, mas resistência, resistência esta que deve resisitir à implosão ocorrida desses prédios. Dá-se continuidade à história desses infames que lutam por liberdade, por dignidade, por cidadania, por “seu espaço”.

Palavras-chave: Documentário; Invasor; Dispositivo; Subjetivação; Discurso; Biopolítica.

RÉSUMÉ

La recherche présentée ici est basée, en dialogue avec les théories cinématographiques, sur les théories faisant partie de l'analyse du discours foucaultienne, qui permettent de réfléchir le sujet de cette recherche, le "sujet envahissant". Pour ce faire, nous avons eu recours à la matérialité cinématographique parce que nous la comprenons comme un dispositif technique et technologique, car elle génère des conditions de coexistence énonciative ce définies, préalablement, dans le contexte de la formation du concept, en faisant circuler, à travers sa formation et son mode de fonctionnement, différents énoncés qui reflètent les vérités d'une époque donnée, d'un espace institutionnel, de la géographie ou des espaces frontières, dont les finalités ont dans le corps biologique, socioculturel et politique la surface de leur inscription matérielle et discursive. Le corpus de cette recherche se limite au documentaire *Copacabana Palace*, produit par Peter Bauza et Tuta Piné, qui raconte l'histoire du photographe allemand Peter Bauza, qui documente un ensemble de six bâtiments abandonnés dans le quartier de Campo Grande, à l'ouest de Rio de Janeiro, situé à 60 kilomètres de l'un des quartiers les plus prestigieux et du Brésil, Copacabana. Le projet de Bauza a abouti à un livret qui apporte en tant que protagoniste, ainsi que le documentaire, le sujet "envahisseur". Face à une rareté significative du discours et de la recherche, le sujet envahissant devient l'objet de cette recherche précisément parce qu'il met en lumière l'émergence discursive de l'inclusion sociale, ce qui peut favoriser un régime de regard sur ces sujets et permettre des énonciations singulières de ces corps, afin de se demander comment il est possible de fournir des discontinuités dans le mode de subjectivation de ces sujets, mais aussi comment le pacte de sécurité fonctionne dans le monde contemporain, un dispositif qui a une société en charge. La justification de ce travail est donc basée sur la problématisation de cette urgence discursive et sur la nécessité de se tourner vers ces individus, dont les yeux de la société sont presque toujours détournés. Dans de telles perspectives, l'objectif de cette thèse a été défini en comprenant comment la biopolitique et le dispositif de sécurité agissent dans les pratiques de subjectivation du sujet envahissant, dans le documentaire *Copacabana Palace*. Ainsi, les résultats de cette recherche révèlent que c'est à partir du pouvoir, de la sujétion, des techniques de subjectivation qu'il est possible de comprendre la pluralité du terme liberté. La biopolitique, une technologie axée sur l'exercice réglementaire de normalisation sociale, opère dans la communauté des envahisseurs par le biais du système de contrôle fonctionnel et économique nécessaire et du pacte de sécurité, pour des questions telles que la sécurité sociale, dans laquelle le droit au logement s'intégrera, travaille dans le palais de *Copacabana Palace* dans la mesure où il permet l'occupation. Le documentaire, donnant une visibilité aux tristement célèbres corps du palais de *Copacabana Palace*, révèle que ces sujets n'ont pas de voix, mais une résistance, une résistance qui doit résister à l'implosion de ces bâtiments. L'histoire de ces infâmes personnes qui luttent pour la liberté, la dignité, la citoyenneté, pour "leur espace" se poursuit.

Mots-clés: Documentaire; Envahisseur; Dispositif; Subjectivation; Discours; Biopolitique.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Levantamento feito na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD).....	17
Quadro 2 - Levantamento feito na Biblioteca de Teses e Dissertações – CAPES.....	18
Quadro 3 - Formas do documentário	45

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Conjunto de prédios invadidos	79
Figura 2 - Implosão dos prédios invadidos no bairro Campo Grande- RJ	82
Figura 3 - Localização dos prédios abandonados.....	96

LISTA DE IMAGENS-FRAME

Imagem-frame 1 - Recomendação da ONU	43
Imagem-frame 2 – A entrevista.....	46
Imagem-frame 3 – O dia a dia.....	46
Imagem-frame 4 – Nas entrelinhas	47
Imagem-frame 5 - Fachada do prédio Copacabana Palace	96
Imagem-frame 6 – A ausência de saneamento básico.....	97
Imagem-frame 7 – Reflexo do descaso.....	98
Imagem-frame 8 – A estrutura	98
Imagem-frame 9 – Ruína arquitetônica.....	99
Imagem-frame 10 - Os autônomos.....	100
Imagem-frame 11 - Os carregadores	100
Imagem-frame 12 - O pintor	101
Imagem-frame 13 – O consentimento.....	103
Imagem-frame 14 - Líder de um dos prédios de <i>Copacabana Palace</i>	104
Imagem-frame 15 – O saber do “invasor”	105
Imagem-frame 16 – O sentimento do “invasor”	106
Imagem-frame 17 – A resistência dos “invasores”	106
Imagem-frame 18 - Foque e desfoque	107
Imagem-frame 19 – O que me punge.....	108
Imagem-frame 20 - Vida entre lacunas	108
Imagem-frame 21 – A crença.....	109
Imagem-frame 22 – Expressão da religiosidade	110
Imagem-frame 23 – O descanso.....	110
Imagem-frame 24 - Políticas Públicas	112
Imagem-frame 25 – O que restou.....	113
Imagem-frame 26 – Um grande evento, uma grande perda	113
Imagem-frame 27 - Em um dia de sol.....	115
Imagem-frame 28 - Fim de tarde.....	115
Imagem-frame 29 - O jardim	116
Imagem-frame 30 – Os trabalhadores	119
Imagem-frame 31 – O cabeleireiro	119

Imagem-frame 32 – A manicure	120
Imagem-frame 33 - A denúncia	124

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	13
1. O CINEMA E SEUS DESDOBRAMENTOS: FICÇÃO & DOCUMENTÁRIO.....	24
1.1. Primeiro plano: uma biografia do cinema.....	25
1.2. Segundo Plano: para além do visível.....	29
1.3. Ficção & Documentário: dois cinemas?.....	35
2. BIOPOLÍTICA E O DISPOSITIVO DE SEGURANÇA: MECANISMOS ESTRATÉGICOS.....	52
2.1. O poder em Foucault	53
2.2. Biopolítica	56
2.3. Dispositivo.....	63
3. UM ESPAÇO ESQUADRADO, RECORTADO, COM ZONAS CLARAS E SOMBRAS: O ESPAÇO (D)O OUTRO.....	71
3.1. Os rompimentos, fissuras e reconstituições no tripé poder, saber e subjetividade: práticas discursivas sobre <i>Copacabana Palace</i>	72
3.2. O espaço urbano e relações de poder	75
3.3. Espaços utópicos: heterotopias urbanas	84
4. COPACABANA PALACE E A VONTADE DE VERDADE: UM DOCUMENTÁRIO (DES)CONSTRUINDO O SUJEITO “INVASOR”	92
4.1. Ocupante ou invasor?	93
4.2. Delineando o documentário <i>Copacabana Palace</i>	95
4.3. Documentário	101
4.4. Os infames de <i>Copacabana Palace</i>	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	133

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como atestava Aristóteles: “A introdução é aquilo que não pede nada antes, mas que exige algo depois”, portando gostaria de iniciar discorrendo sobre os motivos que me trouxeram até aqui.

O interesse pela pesquisa teve início ainda na graduação, apaixonada pela literatura e por crianças iniciei meus estudos nessa área, contudo não conseguia sanar minhas inquietudes em torno do público que gostaria de estudar, as minorias. Minhas perguntas eram muitas. Entre os questionamentos queria ir um pouco além e entender como e por que as crianças que não se encaixavam na norma eram tratadas como tal, sendo que, para as mesmas, a anormalidade vista pelo adulto era tido como normal. Outra questão que me norteava era: por que é abordado o tema sobre a criança transgênero na Europa e EUA, com tanta naturalidade, e no Brasil, com uma emergência tão extensa, quase nada se ouve falar? Por que nossos professores ainda se embaraçam ao se depararem com a situação? Por que ainda não estão capacitados a trabalhar com essas crianças?

Para isso encontrei amparo no grupo de estudo em Análise do Discurso da UEM, mais conhecido como GEDUEM. Ali minhas inquietações se elevaram, com as discussões e estudos voltados para as teorias de Michel Foucault, que traziam à tona questões relacionadas à disciplina, normalização, governamentalidade, enfim, ao poder. Poder, este, que nos rege, guia e nos sujeita, objetiva-nos e subjetiva, que faz com que julguemos e sejamos julgados. Vinculada a esse grupo desde 2013, tive a oportunidade de participar de um programa de Iniciação Científica, financiado pela instituição CNPq, que me possibilitou estudar o corpo transexual infantil, segundo a perspectiva foucaultiana e as teorias da imagem e do cinema, tendo, mais especificamente, como corpus de pesquisa o filme *Ma vie en rose* (1997), produção francesa, dirigido por Alain Berliner.

Com essa pesquisa, os horizontes foram se abrindo e minhas inquietações, quanto à sociedade à margem, quanto à governamentalidade, quanto ao poder instituído e, principalmente, quanto às práticas de subjetivação, foram aumentando. E isso foi o que me trouxe até o corpus desta dissertação, além de ir ao encontro do objetivo do Grupo de Estudo que me abraçou: “estudar, pesquisar e promover reflexões teórico-analíticas sobre as práticas discursivas circunscritas ao exercício da governamentalidade sobre as demandas do social e

nas políticas de inclusão e de exclusão, em diferentes materialidades discursivas e diferentes campos do saber¹”.

Para tanto, insisto na materialidade cinematográfica, com a qual me sinto à vontade para defender como um significativo dispositivo técnico e tecnológico, por gerar condições de coexistência enunciativas que delineiam, preliminarmente, no âmbito da formação de conceitos, fazendo circular, pela sua formação e modo operacional, diferentes enunciados que repercutem verdades de uma dada época, de um espaço institucional, geográficos ou, ainda, de espaços limítrofes, cujas extremidades têm, no corpo biológico, sociocultural e político, a superfície de sua inscrição material e discursiva.

Tendo isso em vista gostaria de discorrer, mais especificamente, algumas poucas linhas, sobre o corpus de estudo: o documentário *Copacabana Palace*, de Peter Bauza e Tuta Piné. Este documentário narra a trajetória de um fotógrafo alemão, Peter Bauza, que vem documentar um conjunto de seis prédios abandonados no bairro de Campo Grande, zona Oeste do Rio de Janeiro, onde esteve por quatorze meses para conseguir um trabalho mais fidedigno possível. Este não é o único trabalho dessa magnitude de Peter Bauza. Comprometido com as condições sociais e geopolíticas, de modo singular nas áreas de conservação, saúde global, redução de culturas, sustentabilidade e meio ambiente de diferentes países, além de seu respeito para com os diferentes pontos de vistas multiculturais, Peter Bauza percorre o mundo documentando, através da arte fotográfica, realidades ímpares como a de Copacabana Palace. Seu trabalho realizado no Rio de Janeiro, resultou em um fotolivro, ganhador do prêmio Arthurs-Bertrand Visa d’Or 2016, e traz, como protagonista, assim como o documentário, o sujeito “invasor”, nosso objeto de pesquisa. O documentário, cuja direção e cinematografia tem a curadoria de Tuta Piné, traz "as impressões pessoais do fotógrafo documentarista Peter Bauza, que no ano de 2016, enquanto o mundo estava com suas lentes voltadas para os eventos esportivos das Olimpíadas no Rio de Janeiro, registrou ali perto o cotidiano dessas pessoas". De acordo com o diretor, o documentário vem expor a dignidade destas pessoas, as quais a sociedade brasileira esconde em suas sombras².

Faz-se pertinente, inicialmente, justificar a escolha da designação “invasor”, tendo em vista que em trabalhos acadêmicos precedentes gerou-se muita discussão em torno da semântica desse termo, construída historicamente de forma pejorativa. Nesse intuito, esclarecemos que teríamos a possibilidade de usar o termo “sem teto”, o que não satisfaz a ótica dessa pesquisa, visto que a terminologia poderia se associar aos movimentos sociais,

¹ Disponível em: <<http://www.geduem.com.br/>>. Acesso em: 18 jul. de 2018.

² Disponível em: <<http://www.peterbauza.com>>. Acesso em: 8 fev. de 2019.

como o MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto), o que não será abarcado nas discussões que se seguem. Ademais, essa expressão, se volta às pessoas que não têm renda suficiente para ter uma moradia fixa, às pessoas que moram nas ruas, ou em abrigos improvisados. No caso do sujeito em questão, apesar de não ter condições sociais e econômicas para dispor de uma moradia fixa, ele, independentemente de como chegou a isso, tem um teto e uma moradia fixa, por mais irregular que seja, característica marcante e marca predominante que estabelece o perfil do morador do *Copacabana Palace*.

Outro termo cogitado foi a terminologia “ocupante”, aquele que ocupa, termo este que traz sentidos que destoam do objetivo dessa dissertação, por trazer consigo a carga semântica de algo que foi ocupado por mérito, mediante um consenso, o que não é o caso do sujeito. Foco desta pesquisa. Portanto, chegou-se à conclusão de que nada mais justo que nominá-los como eles mesmos se denominam no documentário: “invasores”³. Diante do exposto, optamos por essa terminologia, no percorrer desta dissertação, ao nos dirigirmos ao sujeito de estudo. Também com o intuito de caminhar lado a lado com a nomenclatura dada, muitas vezes, pela mídia, sem tirar ou diminuir o impacto causado pelo termo, mas com o intuito de desmistificar o estigma da palavra.

Ainda, ao tratar desse sujeito, nos sustentaremos nas discussões que Foucault deixou quanto às vidas infames, as essências obscurecidas. O filósofo ao considerar essas vidas infortunadas, essas vidas paralelas, fadadas à obscuridade retoma e ressignifica as reflexões de Plutarco sobre esse tema, partindo de duas principais análises: a primeira referente a Pierre Rivière que matou a mãe grávida, a irmã e um irmão, acabando na prisão, onde escreveu um depoimento sobre o porquê de seu ato, e Hercule Barbin, uma hermafrodita que foi obrigada a desvendar seu sexo verdadeiro antes de se suicidar, deixando suas memórias em um diário.

Foucault ao pensar essas vidas outras, vidas paralelas, fá-lo partindo de outra perspectiva: são vidas contraditórias ao extremo, as quais não encontram um ponto de convergência, ainda que esse ponto seja um ponto imaginário, visto que nem assim seria possível encontrar com outras vidas, dessa maneira, nunca poderiam ser exemplares, a notoriedade se perde e essas vidas são condenadas, em função de sua singularidade. Portanto, infames será outra terminologia adotada para esses sujeitos nesta dissertação.

A partir do exposto, neste momento, gostaria de retomar às minhas inquietudes, haja vista uma das justificativas deste trabalho ser o desconforto pessoal que surgiu ao perceber a maneira como a mídia apresenta o sujeito “invasor”, eis o ponto de partida. O que me motivou

³ A designação invasor é explorado mais profundamente no capítulo 4.

sair da minha zona de conforto e ir ao encontro do meu objeto de pesquisa, a intenção de contribuir, de alguma forma, para uma sociedade mais justa, cumprindo com minha responsabilidade social e com o meu papel de pesquisadora e cidadã, tentando trazer para a visibilidade essa sociedade à margem.

Para então compreender a relevância desse trabalho, a estratégia que traçamos foi o levantamento de pesquisas acadêmico-científicas, que nos proporciona uma investigação singular devido ao grau de comprometimento que carregam para com a sociedade em geral. A partir dessa investigação, buscamos embasamento para verificar a emergência de falar do sujeito “invasor”, partindo da Análise do discurso, em especial, fazendo uso das teorias foucaultianas. Entendemos, ainda, a partir do Estado da Arte, que há a necessidade de falar dos mecanismos que regem esses corpos e de como se exerce na produção de condutas modelares desses sujeitos.

Para obter a eficácia dessa estratégia, fizemos uma busca, partindo de palavras-chave que se debruçam sobre o tema e que se associam com as inquietações aqui postas, tais como: documentário, Foucault, mídia, biopolítica, “invasor”, ocupante e sem teto (MSTS). Aplicamos tal processo em duas reconhecidas e importantes bases nacionais de teses e dissertações que foram: a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BNTD) e o Banco de Teses e Dissertações, gerenciado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Foram feitas diversas combinações com as palavras-chave citadas, sendo que com a maioria dessas combinações não obtivemos progresso, mesmo tendo a preocupação de considerar as diversas maneiras do emprego de uma palavra, como no caso da nomenclatura “invasor”, o qual tentamos a substituição por outros termos que poderiam nos levar a trabalhos relacionados com o mesmo tema. Ainda assim, houve a tentativa de relacionar, ao realizar a busca, o corpus da pesquisa (documentário), a perspectiva teórico-metodológica (Foucault) e o objeto (invasor), mas não obtivemos resultado, como pode ser observado nos quadros abaixo.⁴ Obtivemos êxito com três entradas: documentário e Foucault; documentário e biopolítica; mídia e “sem teto”⁵.

⁴ Tanto os dados quantitativos, quanto as entradas e bases podem ser conferidas nos quadros que se seguem. A pesquisa do Estado da Arte foi concluída em julho de 2018.

⁵ A expressão “sem teto” foi utilizada entre aspas para que o filtro das bases não buscassem palavras separadamente.

Quadro 1- Levantamento feito na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)

Entrada	Área(s)	Dissertação(ões)	Tese(s)	Total
Documentário; Foucault	Comunicação Educação História Sociologia Artes Linguística	12	7	19
Mídia; “sem teto”	Ciências Biológicas Psicologia Clínica Letras Psicologia Cognitiva	5	4	9
Biopolítica; Documentário	Cultura e sociedade Psicologia Direito Sociologia Comunicação	3	2	5
Foucault; Mídia; Documentário	Educação	1	-	1
documentário; Foucault; Invasor; ocupante; sem teto	-	-	-	-
Foucault; Invasor; ocupante; sem teto	-	-	-	-
Documentário; Foucault; ocupante	-	-	-	-
Documentário; Foucault; sem teto	-	-	-	-
Documentário; Foucault; invasor	-	-	-	-
Foucault; invasor	-	-	-	-
Foucault; sem teto	-	-	-	-
Foucault; mídia; "sem teto"	-	-	-	-
Biopolítica; Documentário; sem teto	-	-	-	-
Biopolítica; Documentário; Ocupante	-	-	-	-

Fonte: Organizado pela autora.

Quadro 2 - Levantamento feito na Biblioteca de Teses e Dissertações – CAPES⁶

Entrada	Área(s)	Dissertação(ões)	Tese(s)	Total
Documentário AND Foucault	Comunicação Saúde Psicologia Educação Letras	20	9	29
Mídia AND “sem teto”	Comunicação	2	-	2
Biopolítica AND Documentário	Comunicação Linguística Psicologia	-	5	5
Foucault AND Mídia AND Documentário	Comunicação Linguística	4	1	5
Documentário AND Foucault AND Invasor OR ocupante OR “sem teto”	-	-	-	-
Foucault AND Invasor OR ocupante OR “sem teto”	-	-	-	-
Documentário AND Foucault AND ocupante	-	-	-	-
Documentário AND Foucault AND “sem teto”	-	-	-	-
Documentário AND Foucault AND invasor	-	-	-	-
Foucault AND invasor	-	-	-	-
Foucault AND “sem teto”	-	-	-	-
Foucault AND mídia AND "sem teto"	-	-	-	-
Biopolítica AND Documentário AND “sem teto”	-	-	-	-

⁶ A maioria das pesquisas quantificadas não mobilizam o mesmo referencial teórico proposto na pesquisa aqui proposta.

Biopolítica AND Documentário AND Ocupante	-	-	-	-
---	---	---	---	---

Fonte: Organizado pela autora.

É importante frisar que os trabalhos pesquisados foram limitados aos que foram defendidos no período entre 2013 e 2018, com o intuito de avançar nas discussões científicas, respeitando assim a autenticidade requerida para o estudo aqui proposto. Dessa maneira, encontramos, ao todo, 59 pesquisas, entre teses e dissertações, das quais 16 pesquisas se repetiram em diferentes entradas e nas duas bases. A maioria dos estudos estão dispostos entre as áreas de Comunicação e Ciências Sociais Aplicada.

O Estado da Arte nos possibilitou verificar que os estudos, quando não solicitado nas entradas de busca, não incitam a envergadura teórico-metodológica foucaultiana, a qual nos propusemos nesta pesquisa. Isso pode ser observado na dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2017, pela pesquisadora Mariana Pitasse Fragoso, designada: *A voz da comunicação: um meio formal de Legitimação das ocupações urbanas*⁷. Este foi o único estudo encontrado, ao realizar o estado da arte, que se aproxima da nossa temática, contudo, é importante frisar, que tal trabalho não almeja a mesma perspectiva teórica. Essa pesquisa traz a reflexão sobre o papel da comunicação no processo de legitimação das ocupações e como auxílio se debruçou na literatura sobre o direito à cidade. Acentuamos que apesar desse estudo se preocupar com as ocupações, ela não se debruça sobre o sujeito dessas ocupações, nosso objeto de pesquisa.

Quando incitamos a envergadura teórico-metodológica foucaultiana e o corpus de nossa pesquisa, nas entradas de busca, nos deparamos com trabalhos cujo objeto se diferem totalmente do aqui disposto. É o caso da tese intitulada: *Modos de Subjetivação na Experiência Queer: Micropolíticas do Corpo, do Gênero e da Sexualidade no Filme Dzi Croquettes*⁸, defendida em 2015, por Magno Cezar Carvalho Teófilo, na Universidade de

⁷ FRAGOSO, Mariana Pitasse. *A voz da comunicação: um meio formal de legitimação das ocupações urbanas*. Niterói, 2017. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/3991>>. Acesso em: 3 jul. 2018.

⁸ TEÓFILO, Magno Cezar Carvalho. *Modos de Subjetivação na Experiência Queer: Micropolíticas do Corpo, do Gênero e da Sexualidade no Filme Dzi Croquettes*. Fortaleza, 2015. Tese (Doutorado em Psicologia, Sociedade e Cultura) - Universidade de Fortaleza – Unifor, Fortaleza, 2015. Disponível em: <<https://uolp.unifor.br/oul/ObraBdtdSiteTrazer.do?method=trazer&ns=true&obraCodigo=96961>>. Acesso em: 3 jul. 2018.

Fortaleza (UNIFOR), filiada a Psicologia, área de conhecimento diferente desta dissertação, que tem seus interesses voltados para a teoria da sexualidade, firmando-se nas teorias sobre o gênero nos estudos feministas de Judith Butler e nos estudos pós-estruturalistas foucaultianos, vem agregar às pesquisas científicas ao trazer a discussão sobre a subjetivação a partir da produção de micropolíticas de corpo, além de abordar o cinema como uma maneira possível de negociação entre a vida e o campo da pesquisa acadêmica.

Outro exemplo é a dissertação apresentada por Bruno Costa Axelson, apresentada ao programa de Pós Graduação em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), intitulada *(Des)construções identitárias e subjetividades: uma análise discursiva sobre pobreza e arte no “Lixo Extraordinário”*⁹. Este estudo, por sua vez, se aproxima de nossa área, problematiza os diferentes efeitos de sentido do discurso no documentário, nosso corpus de pesquisa, mas o foco do estudo está nas concepções de pobreza e arte. O pesquisador se sustenta em Teóricos como Coracini, Orlandi, Michel Pêcheux e apenas se reclina às teorias de Michel Foucault quando problematiza as diferentes vozes silenciadas do sujeito contemporâneo e ao trazer para a discussão as noções de memória e arquivo.

Por fim, destacamos, com apreço, a tese intitulada: *Sobre caboclos e (in)visibilidades no Contestado: pacto de segurança, biopolítica e imagens-frame no documentário brasileiro de celebração centenária*, da pesquisadora Valéria Cristina de Oliveira, apresentada ao Programa de pós graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM), em 2017. Esta tese vem contribuir com o trabalho aqui exposto ao trazer questões como memória, poder, verdade e biopolítica, tendo como suporte as teorias foucaultianas, além de trazer, como objetivo, a investigação de como e por que a animação fotográfica presentifica acontecimento histórico e discursivo em documentário audiovisual, corpus desse trabalho.

Diante dessa breve apresentação quantitativa, é significativa a escassez do sujeito “invasor” como objeto do discurso e de pesquisa, o que traz à tona a emergência discursiva da inclusão social, que pode promover um regime de olhar sobre esses indivíduos e viabilizar enunciações singulares sobre esses corpos, ressignificando-os no interior das práticas sociais, de modo a questionar como é possível promover discontinuidades no modo de subjetivação desses sujeitos e, ainda, como o pacto de segurança atua na contemporaneidade, dispositivo este que tem por encargo uma sociedade. A justificativa deste trabalho, portanto, está pautada

⁹ AXELSON, Bruno Costa. *(Des)Construções identitárias e subjetividades: uma análise discursiva sobre pobreza e arte no “Lixo Extraordinário”*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=165881>. Acesso em: 3 jul. 2018.

na problematização dessa emergência discursiva e na necessidade de se voltar para esses indivíduos, cujos olhares são quase sempre desviados¹⁰.

Por fim, essa dissertação se justifica pela possibilidade de apresentar reflexões teóricas acerca do gênero cinematográfico documentário e da leitura de imagem, visto que

[...] uma prática discursiva imagética pode “encobrir” o dizível, o que se reverbera na trama discursiva, as relações de saber e de poder implicadas na instância da invisibilidade. Deliberar essa força-tarefa demanda, pois, o corte sobre práticas discursivas especificadas no elemento do arquivo. (TASSO, 2013, p. 118).

Dito isso, a problematização que norteará tal acometimento é: como o dispositivo do pacto de segurança, ao influenciar na constituição de espaços outros, se exerce na produção de condutas modelares do sujeito “invasor” de *Copacabana Palace* e age nas práticas de subjetivação tanto do sujeito individual quanto de uma população? Diante do exposto, temos como objetivo geral: compreender o modo como a biopolítica e o dispositivo de segurança permeiam as práticas de subjetivação do sujeito “invasor”, no documentário *Copacabana Palace*. Ao passo que os nossos objetivos específicos aspiram:

- I. entender a arte cinematográfica, passando pela especificidade do documentário, além de compreender suas técnicas para que se possa chegar a uma leitura analítica desse estudo;
- II. compreender o exercício do biopoder, da biopolítica e do dispositivo na/para a instauração de regimes de verdade, que funcionam para a subjetivação do sujeito “invasor”;
- III. estabelecer como os prédios de *Copacabana Palace* se tornam espaços heterotópicos de desvio;
- IV. analisar como o documentário *Copacabana Palace* (des)constrói o sujeito “invasor”.

Para atingir tais objetivos, recorreremos ao método arqueogenealógico foucaultiano, rompendo com a noção de história linear e operando com a multiplicidade de acontecimentos dispersos. Considerando que, segundo Foucault, “Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade”

¹⁰ Destaca-se o acontecimento do dia 1 de maio de 2018, uma tragédia, na maior cidade do país, São Paulo, em que um prédio ocupado por sem tetos, veio em chamas, provocando o desmoronamento de 26 pavimentos. Este acontecimento infeliz, que deu visibilidade a esses sujeitos “invasores”, caiu no esquecimento da sociedade em um curto período de tempo, após as notícias se silenciarem no meio de comunicação, dando o caso por encerrado e invisibilizando, mais uma vez, as numerosas famílias, que, por um desastre, estavam novamente sem um teto.

(FOUCAULT, 1998, p. 172). Assim, no exercício da função enunciativa, guiadas pelas condições de emergência, de (co)existência e de possibilidade e pelos dispositivos operacionais – O quê? Como? Por quê? - que custeiam a prática analítica, buscamos entender a função de existência desses enunciados visuais, verbais e sonoros, que compõem o documentário *Copacabana Palace - corpus* de análise, e como essa discursividade se forma em torno do sujeito “invasor”.

Além de nos subsidiarmos nos aportes foucaultianos, aderimos às teorias, desafiadora, do cinema e do gênero documentário por considerar que a composição tanto técnica, quanto visual, são instrumentos significativos para a construção de sentidos. Nessa direção, recorreremos a teóricos como Guy Gauthier (2011), Fernão Ramos (2008), Bill Nichols (2016), Philippe Dubois (2011), entre outros, sobretudo por dialogarem com a Análise do discurso, aporte teórico que norteia o presente estudo e, sobretudo por ter como alicerce os pressupostos teóricos metodológicos foucaultianos.

Apresentamos em seguida o modo como esta dissertação se organiza, a fim de atingir nossos objetivos. Dividimos a pesquisa em quatro capítulos, no primeiro, intitulado *O cinema e seus desdobramentos: ficção & documentário*, buscamos entender a arte cinematográfica, além de compreender suas técnicas para que se possa chegar em uma leitura analítica da materialidade desse estudo – o documentário *Copacabana Palace*. Visto que se considera dever do analista ir além do explícito, ler imagens e sons, enxergar a decupagem, os limites, entre tantas outras singularidades. Recorreremos, ainda, aos aportes teóricos sobre documentário para então apreender sua relação com o real.

Já, no segundo capítulo, denominado *Biopolítica e o dispositivo de segurança: mecanismos estratégicos*, objetivamos trazer as discussões realizadas por Foucault sobre o poder, para que pudéssemos compreender como os dispositivos agem no processo de subjetivação, sem a pretensão de mapear ou elucidar minuciosamente toda a obra do autor. Assim, nesse capítulo, discorreremos sobre a historicidade do poder, subsequentemente, a respeito do biopoder e da biopolítica, para então adentrar no conceito de dispositivo, técnica empregada como prática de subjetivação, que tem como elemento o dito e o não dito, além de carregar as instâncias do saber e do poder. Por fim, procuraremos entender como o pacto de segurança pode funcionar, quando considerado a população em questão. Posto que, segundo Foucault

[...] A relação de um Estado com a população se dá essencialmente sob a forma do que se poderia chamar de “pacto de segurança”. Antigamente, o Estado podia dizer: ‘Vou lhes dar um território’ ou: ‘Garanto que vocês vão

poder viver em paz em suas fronteiras.’ Era o pacto territorial, e a garantia das fronteiras era a grande função do Estado. (FOUCAULT, 2008, p. 502).

No terceiro capítulo, denominado *Um espaço esquadrado, recortado, com zonas claras e sombras: o espaço do outro*, procuramos refletir sobre o espaço outro que se forma em *Copacabana Palace*, nos reportamos ao conceito de heterotopia, a partir dos estudos foucaultianos, para tratar da realidade do espaço social, através da ideia da atuação de lugares representativos, que compõe o entorno da sociedade. Pois, segundo Foucault, “é também o problema: de saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim.” (FOUCAULT, 2011, p. 413).

Por fim, em *Copacabana Palace e a vontade de verdade: um documentário (des)construindo o sujeito “invasor”*, quarto e último capítulo, apresentamos uma análise de como o sujeito em questão, é (des)construído no documentário *Copacabana Palace*, de Peter Bauza e Tuta Piné. Trataremos de como o documentário, através de seus mecanismos, tanto técnicos, quanto visuais, sonoros e verbais, pode apresentar a verdade, mesmo que condicionada, quando o assunto é desmestificar o olhar sobre esse sujeito, um sujeito que se diz não produzir economicamente, segundo outros enunciados, e que é colocado em um papel ocioso. Procuramos respostas, amparados por Gauthier, que afirma que

Para todos os que abordam o estudo dos filmes pela vertente da teoria (no sentido amplo, qualquer que seja seu eixo de trabalho), é preciso, mais cedo ou mais tarde, para as necessidades de análise ou da organização do quadro de matérias, que se coloque o problema, e, na ausência de definições aceitas por todos, que se responda por conta própria. (GAUTHIER, 2011, p. 12).

Em suma, após percorrer todo esse caminho, acreditamos que as problemáticas e reflexões aqui postas, podem contribuir de maneira significativa para compreender como se inscreve esses corpos à margem, além de contribuir com o campo da Análise do Discurso, no tocante aos processos metodológicos adotados para a descrição e interpretação da materialidade. Acreditamos também que esse estudo pode agregar tanto para as pesquisas que comungam do mesmo tema, quanto para as pesquisas que tomam a cinematografia como objeto de estudo.

CAPÍTULO I

1. O CINEMA E SEUS DESDOBRAMENTOS: FICÇÃO & DOCUMENTÁRIO

Durante o passar de sua história, o homem, gradativamente, tem buscado compreender o universo simbólico e os modos de representar esse entendimento no campo das artes. Dentre essas buscas, encontra-se a do domínio maquínico que reúne 3 campos da linguagem: visual, verbal e sonoro e se destina ao entretenimento, bem como a reprodução da realidade factual ou imaginária. Criado há pouco mais de um século, o cinema tem se revelado, nas duas últimas décadas, importante dispositivo técnico e tecnológico.

O cinema, circunscrito em uma época e um espaço, gera condições para a coexistência enunciativa que arquitetam, inicialmente, no âmbito da formação dos conceitos, segundo Foucault (2016, p. 68)

[...] um campo de presença (isto é, todos os enunciados já formulados em alguma outra parte e que são retomados em um discurso a título de verdade admitida, de descrição exata, de raciocínio fundado ou de pressuposto necessário, e também os que são criticados, discutidos e julgados, assim como os que são rejeitados ou excluídos); nesse campo de presença, as relações instauradas podem ser da ordem da verificação experimental, da validação lógica, da repetição pura e simples, da aceitação justificada pela tradição e pela autoridade, do comentário, da busca das significações ocultas, da análise do erro; essas relações podem ser explícitas (e, por vezes, formuladas em tipos de enunciados especializados: referências, discussões críticas) ou implícitas e introduzidas nos enunciados correntes.

Devido a sua formação e seu modo operacional, o cinema é, dessa maneira, um espaço de circulação de diferentes discursos que fazem repercutir verdades de uma época, de um espaço institucional e geográfico ou, ainda, de espaços fronteirços; cujos marcos limítrofes, têm, no corpo biológico, sociocultural e político, a superfície de sua inscrição material e discursiva.

Por ser um dispositivo maquínico, técnico e tecnológico, o cinema se organiza sob uma urgência enunciativa, narra, descreve e interpreta acontecimentos. Enuncia, recorrendo à história e à memória, relações de diferentes naturezas e, ao representar os corpos já nomeados, enuncia-os segundo determinadas regras de formação das modalidades enunciativas, dos objetos e dos conceitos. Desse modelo de composição, as produções cinematográficas colocam em cena (e também em jogo) domínios de saber e exercícios do poder relacionados com uma época e com um lugar, inscrevendo os sujeitos representados

nesse espaço fílmico em lugares, entrelugares ou lugares à margem, especialmente, ao se referir ao pertencimento identitário, alimentado por regimes de verdade¹¹.

Certamente, a vontade de verdade não é dada ao acaso. Como destaca Foucault (2014, p. 19), uma verdade só aparece aos nossos olhos se sua “força [for] doce e insidiosamente universal”. E, ainda, essa vontade de verdade estará sujeita a ser substituída sempre que outra a sobrepuser com a pujança necessária ao deslocamento dessa que lhe antecedeu. Fenômeno aliado ao acontecimento que se efetiva sempre no âmbito da materialidade, “que é efeito”. Acontecimento este constituído de “séries homogêneas, mas descontínuas umas em relação às outras”, além do fato de o descontínuo não ser “uma sucessão de instantes do tempo” e, sim, de se dar por “cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis” (FOUCAULT, 2014, p. 55).

Nesses termos, a união desses vários elementos constitui a cinematografia em forma de uma engrenagem discursiva que servirá de base para esta dissertação, perspectiva que delinea o objetivo deste capítulo que é entender a arte cinematográfica, compreender suas técnicas para que se possa chegar a uma leitura analítica da materialidade deste estudo - o documentário *Copacabana Palace*, tendo em vista, que é dever do analista ir além do explícito, ler imagens e sons, enxergar a decupagem, os limites, entre tantas outras singularidades. Contudo, é preciso destacar que a história é descontínua, não linear, como objetivo não se tem aqui a busca da evolução da história, mas sim o percurso do cinema, da ficção ao documentário, que sofreu desdobramentos, rupturas, conforme Foucault entende a história. Por fim, recorre-se aos aportes teóricos sobre documentário, para, então, compreender sua relação com o real.

1.1. Primeiro plano: uma biografia do cinema

O início da história do cinema, como pontua Costa (2006), pode ser dividido em dois estágios: a primeira ruptura com a história corresponde ao conhecido “cinema de atrações” que, cronologicamente, está no período entre 1894 até meados de 1907/1908, momento em que a demanda por filmes ficcionais aumenta. O segundo estágio, conhecido por “período de transição”, que inverteu por completo o curso da história, ocorreu no período entre 1906 até 1915, em que os filmes começam a se estruturar como um *puzzle* narrativo, no qual o espectador deve ser o jogador.

¹¹ Tratar-se-á de “regimes de verdade” no decorer desse capítulo.

Nessa primeira fase, conforme o autor, o cinema tem como objetivo surpreender seu público - o qual está interessado mais em filmes como espetáculo visual do que os que narram uma história. Nessa fase, pode-se fazer uma subdivisão: a primeira parte corresponde ao período entre 1894 e 1903 que se tem, predominante, os filmes documentais que buscavam registrar a atualidade. As produções ficcionais estiveram presentes desde os primórdios do cinema, mas nessa primeira fase são os filmes documentais, conhecidos até então como atualidades, que dominavam a preferência do público e superavam, em número. A segunda parte compreende o período entre os anos 1903 e 1907, nos quais os filmes ficcionais começam a superar o documentário.

Pertencentes a essa primeira fase do cinema, pode-se citar os conhecidos irmãos Lumière que tinham gosto por registrar momentos do cotidiano, o que fascinava o público ao mostrar detalhes sutis, como na produção conhecidíssima *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895), em que trazem a saída dos operários da fábrica, após um dia de trabalho. Porém, o que poucos curiosos sabem é que os irmãos Lumière também fizeram uma das primeiras ficções do cinema, intitulado *L'arroseur arrosé*, também no ano de 1895, que conta a história de um menino que pisa em uma mangueira de água de um jardineiro, impedindo o fluxo de água. Discorrendo sobre a técnica dessa produção, Costa (2006, p. 31) coloca que

[...] o garoto é perseguido pelo jardineiro, fugindo para fora do campo de visão. Mas a câmera fica imóvel e espera que o jardineiro traga o garoto de volta para dentro do quadro, onde o castiga diante de nossos olhos. Esse é um exemplo de que, menos do que seguir a cena com uma panorâmica, o que importa é a preservação do quadro em que se desenrola a ação.

Estes exemplos são pertinentes, pois, ainda segundo Costa (2006), os mitos que ainda hoje giram em torno das teorias cinematográficas se opondo, muitas vezes, ao documentário e à ficção são originários dos filmes de Méliès e dos Lumière. Em uma visão mais tradicionalista, os filmes de Méliès, por serem gravados em estúdio e retratarem o fantástico, fazendo uso de um cenário estático com tendências teatrais, corresponderiam aos ficcionais. Já os filmes de Lumière, por serem sempre produzidos em ambientes naturais, externos, compreenderiam o que conhecemos por realismo documental. Contudo, como pode ser visto no exemplo anterior, essa diferença não pode ser posta junto ao primeiro cinema, pois como defende Costa (2006, p. 31),

muitas vezes, as atualidades incluíam encenações dos fatos que pretendiam retratar: eram as atualidades reconstituídas. Nas atualidades, misturavam-se filmagem de situações autênticas com reconstituições de estúdio ou locações

naturais, uso de maquetes e trucagens. Do mesmo modo havia cenas documentais nas ficções. A mistura entre esses dois registros era aparentemente considerada normal pelos espectadores. Assim, é mais produtivo entender os primeiros gêneros de filmes em torno de assuntos filmados do que como uma distinção clara entre ficção e documentário, já que todos estavam dominados pelo hibridismo midiático e por referências extratextuais, que caracterizam a estética das atrações.

O segundo estágio, do início da história do cinema, conhecido como cinema de transição, de acordo com Costa (2006), é marcado pela organização industrial que o cinema começa a desenvolver, transformando-se na primeira mídia de massa da história. Começam a narrar histórias mais complexas, os planos aumentam e o filme começa a ficar mais longo. A produção vai aumentando conforme a demanda dos exibidores. Contudo, ainda neste período tão rico para a cinematografia, teve a fixação do cinema em estabelecimentos, o que tornava as distribuições e as exibições controladas, visto que, as empresas que produziam buscavam (tinham que) atender às pressões do Estado e de grupos maiorais que impediam a explanação de certos temas, determinando, desse modo, níveis de autocensura e moralização na elaboração dos enredos.

A transição do cinema para os longa metragens começa em 1913, quando a indústria cinematográfica alcança mais respeito, aumentando dia após dia o seu público. Já em 1917 Hollywood entra em ação, grande parte dos estúdios já se encontrava aí, e os longa metragens começaram a surgir com o aumento do tamanho dos filmes para 60 a 90 minutos. Essa passagem ocorreu de forma gradual e governada pelos filmes europeus, que eram distribuídos nos Estados Unidos da América (EUA) e apresentados em grandes teatros luxuosos - em consequência, obteve-se muita popularidade e lucro, o que atraiu a indústria norte-americana para o longa metragem.

As técnicas experimentais no período de transição foram codificadas na passagem para os longas metragens, a montagem analítica, o encadeamento do olhar, o contra campo, os cortes, entre outros, tornaram-se padrão no fazer cinema. Costa (2006, p. 50) afirma que “em 1917, o cinema estava livre de dependências de outras mídias. Aliás, agora, o cinema era a mídia mais importante do século XX”.

Após esse período, como declara Martins (2006), a primeira Guerra Mundial inverteu por completo o curso da história do cinema. As companhias cinematográficas europeias já não produziam como antes e uma grande quantidade de filmes americanos começou a abastecer o mercado europeu, foi o que tornou os EUA, até hoje, o líder no mercado cinematográfico do mundo. A partir dessa Guerra, que teve dimensões catastróficas, surgem nos países europeus

movimentos como o Expressionismo, na Alemanha; o Impressionismo, na França; e a Montagem, na União Soviética.

Conforme a obra *História do cinema mundial*, organizada por Fernando Mascarello (2006), foi ao final da Segunda Guerra Mundial, que os países afetados começaram a se reerguer, deixando para trás, também, as catástrofes morais. Os primeiros a se engajarem nessa construção foram os intelectuais, que perceberam, ainda que tardiamente, que o cinema podia contribuir para a formação de uma nova consciência democrática. É o marco do cinema moderno. Paralelo a esses acontecimentos, em diversos países, o cinema vai se remodelando, como, por exemplo, no Brasil, com o Cinema Novo Brasileiro.

Essa nova perspectiva emerge, no país, apostando e acreditando na transformação da sociedade. Uma de suas características era recorrer ao passado para investigar o presente, buscando a resposta para a então situação colonial no Brasil. Os novos cineastas discutiam, no cinema, a realidade por meio da recuperação histórica, considerando os aspectos políticos, sociais e culturais. Acreditavam que, com isso, poderiam escrever um novo capítulo da história do país.

Atualmente, dando sequência à história do cinema, tem-se a inquietante era das tecnologias digitais que assombra muitos críticos do cinema, não podendo ignorar essa desaparecimento do palpável - das películas, por exemplo, tem-se que pensar na metamorfose do cinema que apesar de trazer nostalgias abre, também, portas para um novo cinema. Segundo Felinto (2006), o uso das novas tecnologias trouxe facilidades no processo industrial e massivo do cinema, aumentou-se, ainda, as possibilidades estéticas e abriu caminhos para realizadores independentes. Dessa maneira, o que antes era distante, como a aproximação do massivo e do experimental, hoje, com a era digital, tornou-se possível, gerando muitas contradições. Nesse âmbito, Felinto (2006, p. 427) afirma que “as tecnologias digitais abriram diversas dimensões novas e interessantes para a reconfiguração tecnológica e cultural da experiência cinematográfica”.

São as novas tecnologias, com sua insistência, que trouxeram ao cinema uma revolução de formas e técnicas, como o som magnético, que definiu, segundo Ramos (2008), um padrão clássico narrativo, e ainda, nos anos 60, a câmera com sensibilidade fotográfica e o som direto, marcos que delinham a modernidade. Decorrente a isso, houve capitais voltados para o crescimento de diferentes processos estilístico-autorais. Sem falar nos ganhos devido aos computadores que agilizaram os processos e possibilitaram a exibição digital, apesar disso não ter ocorrido tão cedo por conta dos maiores. Em suma, pode-se afirmar que em termos

estilísticos, segundo o mesmo autor, essa revolução causada pelo início da era digital exprimiou algo novo para a estrutura narrativa cinematográfica.

1.2. Segundo Plano: para além do visível

A teoria da sétima arte, como é conhecido o cinema, deve ser considerada, segundo Stam (2013), como parcela da tradicional e longa reflexão teórica das Artes em geral. Destacando algumas das discussões referentes ao cinema, um exemplo são os debates referentes à estética dessa arte, que tem por base a teoria geral da estética, a qual vem do grego *aisthesis*, que traz consigo o significado de percepção, sensação.

Nessa direção, o cinema manifestou-se como disciplina em que o estudo se pautava na beleza artística e cujas discussões transitavam entre temas, tais como: o sublime, o grotesco, o cômico e o prazeroso. Ainda tinha a pretensão de responder a perguntas do tipo: o que é beleza em uma obra de arte? A beleza é real ou subjetiva? Uma questão de “gosto”? Há um estilo ideal, uma maneira correta de contar uma história? Essas e muitas outras perguntas, colocadas por Stam (2013), norteiam a questão da estética e da ética que circunscrevem o cinema.

Outra abordagem de grande relevância nas teorias do cinema é a especificidade do meio, que recupera as discussões da *Poética* de Aristóteles, entre outras obras e pensadores como o alemão Lessing que traz a reflexão sobre o que é essencial a cada meio, a que este deve se manter fiel. Essas discussões sobre o meio também norteiam questões, às vezes, de forma implícita, as quais críticos colocam sobre os filmes. Elas recaem, em geral, sobre o modo de os filmes serem, de forma excessiva teatrais, estáticos ou, até mesmo, literários.

A literatura em particular, com o tema da especificidade do meio, muitas vezes é vista de forma comparativa ao cinema, de forma essencialmente mais nobre, traz comparações entre literatura e obras cinematográficas medianas da história, de apenas um século, do cinema. De acordo com Stam (2013, p. 26, grifo do autor) “[...] o cinema constitui um *locus* ideal para a orquestração de múltiplos gêneros, sistemas narrativos e formas de escritura.”, assim, o cinema tem a sua disposição uma quantidade de recursos considerável em relação a outras artes.

As características essenciais do cinema em detrimento à literatura, segundo o mesmo autor, podem ser abordadas de várias maneiras: tecnologicamente, segundo os dispositivos necessários para a sua produção; linguisticamente, segundo os materiais de expressão do

cinema; historicamente, conforme suas origens; institucionalmente, devido aos processos de produção (industriais em substituição ao artesanal); e, ainda, em termos de processo de recepção - leitor individual em oposição a multiplicidade da sala do cinema. Nessa perspectiva, Stam (2013, p. 27, grifo do autor) sustenta que

enquanto os poetas e romancistas (geralmente) trabalham solitariamente, os cineastas (geralmente) trabalham em conjunto com fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos etc. Enquanto os romances possuem personagens, os filmes possuem personagens e intérpretes, algo bastante distinto. De maneira que o romance de Pierre Louÿs, *La femme et le pantin*, de 1898, apresenta uma entidade (a personagem Conchita), ao passo que a adaptação do romance assinada por Buñuel, *Esse obscuro objeto do desejo*, apresenta três (ou mais) entidades: a personagem, as duas atrizes que a interpretam e a profissional que faz a dublagem de ambas as atrizes.

Contudo, o cinema herdou das teorias da literatura as ponderações sobre os gêneros literários. O gênero, que etimologicamente vem do Latim, *genus* - espécie, segundo Stam (2013), esteve em meio as contemplações de Aristóteles, quando este sugeriu estudar as poesias em suas diferentes formas. Sua definição notável de tragédia conduziu as peculiaridades do gênero como os acontecimentos, o estado social dos personagens, o corpo narrativo, entre outros.

Já em Platão, na obra *República*, Sócrates propôs uma tripartição das formas literárias, conforme sua forma de apresentação, eram elas: a pura imitação do diálogo - tragédia, a recitação direta - ode aos deuses, e a combinação dos dois antecedentes - épico. Eis o que permitiu Aristóteles identificar o meio da representação, os objetos representados e o modo de representação, este último é o responsável pela trilogia conhecida como épico, drama e lírico. Já os “objetos” trouxeram a diferença entre a tragédia e a comédia. Dessa maneira, o cinema compartilhou dessas classificações, umas adquiridas na literatura, como a comédia, tragédia etc. e outras feitas pelo mundo cinematográfico, como desenhos animados, diários de viagem, entre outros.

Conforme Stam (2013, p. 28), “as taxonomias genéricas no cinema têm-se caracterizado por uma notável imprecisão e heterotopia¹², exibindo algumas das qualidades da enciclopédia chinesa de Foucault¹³”. Os gêneros transitam nas mais diferentes ordens, ao passo que alguns se fundamentam no contexto da história, como os filmes de batalha, outros

¹² O termo heterotopia será discutido posteriormente no capítulo três.

¹³ Foucault atribui a gênese de sua obra *As palavras e as coisas*, a um texto do escritor argentino Jorge Luis Borges, em que aduz uma enciclopédia chinesa, na qual apresenta uma classificação de animais de forma ilógica. O filósofo demonstra sua perplexidade, visto que a leitura do texto o colocou a uma distância significativa do pensamento ocidental, quanto a disposição lógica, conceitual e racional.

possuem seus fundamentos na literatura, como o filme de comédia. Tem-se filmes com regimento estético, outros de identidade racial ou orientação sexual, entre tantos outros. Ainda, segundo Stam (2013, p. 28, grifo do autor) “[...] outros como o documentário e a sátira, são mais bem compreendidos como ‘transgênero’. A temática é o critério mais débil para o agrupamento genérico, por não levar em consideração a *forma* como o tema é tratado.”.

Os gêneros cinematográficos, não fogem, assim como os gêneros literários, das tendências sociais e históricas, estão permeados de mudanças, segundo sua trajetória, carregam, ainda, conotações de classe, do mesmo modo em que, na literatura, o romance, de senso comum, provoca a aventura romanesca. Stam (2013, p. 29) coloca que “a arte revitaliza-se buscando subsídios nas estratégias de formas e gêneros anteriormente marginalizados, em conformidade com o que Viktor Shklovski denomina a ‘lei de canonização do ramo mais jovem’. Alguns filmes explicitamente associam gênero e classe”.

É desafiante falar de cinema hoje, pois se tem a concorrência midiática, que reclinada aos suportes digitais, alcançou uma significativa parcela na rotina do ser humano. Não se fala de um objeto indefinido de sons e imagens, abarrotada de pixels, com uma certa velocidade. Filmes podem ser vistos, tanto nas telas do cinema, quanto na tela da televisão, no computador, ou ainda, hoje, na tela do celular, mas, seja qual for a maneira, são sempre filmes, uma narrativa fílmica, com uma estrutura estável, construída em volta de personagens e trama, mais ou menos posto, marcada por melodias, saturada de sons e ruídos. E essa visão se dá independente do suporte, desde que a propagação imagético-sonora seja possível, e assim o desfrute cinematográfico segue anos após anos com sua popularidade, distanciando-se de outras exibições midiáticas.

Uma parcela da linguagem cinematográfica, as mais significativas, sobrevive ao modismo, à rápida evolução técnica, às mudanças de uso e permanece contínua para lá das culturas e épocas. Essa parcela da linguagem cinematográfica são ferramentas que possibilitam gozar um pouco mais do prazer que se tem ao contemplar um filme - acredita-se ser este o motivo que faz com que os cinéfilos permaneçam, duas horas ou mais, estáticos na frente de uma tela, seja de cinema ou de um celular. Nesta direção, um filme com sua alta velocidade - 24 ou 25 imagens por segundo - proporciona ao espectador momentos mágicos de fantasia e de realidade, assim, ao dominar essas ferramentas, é possível que esse momento de prazer seja prolongado, analisando-o, destrinchando-o e desvendando-o.

São as ferramentas de análise que vão permitir determinar o estilo do filme. Por estilo deve-se entender, segundo Jullier e Marie (2009, p. 20), “[...] no sentido amplo, como a arte

de contar uma história em imagens e em sons; compreender a escolha de atores e dos cenários, as regulações técnicas a disposição dos pontos de vista e dos pontos de escuta, etc.”. Portanto quando o assunto é estilo tudo se torna importante, desde a abertura da objetiva até o quadro atrás do ator. Essas técnicas permitem desconstruir a técnica *a posteriori* - na exibição - em que não se tem ideia o porquê isto ou aquilo foi construída *a priori* - na realização da filmagem e finalização - e assim desvendar o que está posto.

As técnicas, parcela significativa da linguagem cinematográfica, são três, de acordo com Jullier e Marie (2009): no nível do plano, no nível da sequência e no nível filme. A primeira diz respeito à parcela do filme que se inventa entre dois pontos de corte; a segunda, refere-se ao arranjo de planos que constitui uma unicidade; e, por fim, a terceira, que é nada mais nada menos que a combinação de sequências. Segundo os autores,

A leitura de um simples plano conduz quase certamente a entrar nos detalhes e na regulação dos parâmetros Técnicos e a flertar com a leitura genética. Um passo para trás permite vislumbrar uma sequência - o encadeamento dos planos, o choque das imagens justapostas. O novo significado que nasce da consecução de duas figuras consiste, assim, no que é essencial ao trabalho de leitura. A cenografia - uma composição que engloba o simples jogo das regulações técnicas - se revela e o filme começa a fazer sentido. Um passo a mais e pela articulação das sequências entre elas, a obra se constitui, acabada, quase autônoma - na verdade, ela não o é jamais, pois sua leitura mobiliza muitos códigos e múltiplos conhecimentos previamente requeridos, todos objetos exteriores a ela. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 20).

Para se ter uma análise considerável, no nível do plano, tem-se que ponderar três processos: o processo que antecede a gravação em que o agente de câmera considera, antes de começar, um procedimento regular, ou seja, o lugar que posicionará a câmera, se o efeito que deseja demanda sombra ou luz, etc; o segundo processo, apesar de pertencer ao teatro, diz respeito às escolhas do *mise en scène*, isto é, toda a escolha de figurino, de gestos, posições, entre outros; e no terceiro processo, por fim, não se deve considerar, o parâmetro de duração, já que um filme pode ter vários planos ou simplesmente um. Em suma, para uma análise no nível do plano é preciso considerar o ponto de vista, o movimento da câmera, a distância focal, além das cores e luzes e desconsiderar a duração dos planos.

Enquanto que, no nível da sequência, o que interessa a um analista é a unicidade de um conjunto de planos, a unicidade temporal, espaço temporal, narrativo, ou técnico - planos sequenciais, filmados com regras em comum, considerando, como colocado anteriormente, que pode haver um plano-sequência de apenas um plano. Os pontos de montagem são fundamentais para uma boa análise no nível da sequência.

Já no nível do filme, o que vai comandar é a narrativa, a história; de forma a proporcionar uma posição ética e estética, o diretor deve escolher peripécias em detrimento a outras. Segundo Jullier e Marie (2009, p. 60), “[...] figuras narrativas são muitas e permitem tomar conhecimento dessas histórias famosas que crianças e adultos adoram contar. Contar em imagens e sons supõe, em primeiro lugar, selecionar algumas peripécias de preferência a outras.”. Considera-se, aqui, o saber, o espectador e também os recursos históricos.

Esses níveis são importantes para a leitura do cinema, assim, segundo Ramos (2008, p. 12),

“ler” cinema deve ir além da visão impressionista, permitindo a abertura da caixa de ferramentas em três níveis: plano, sequência e filme. Em cada patamar, os procedimentos de análise priorizam traços estilísticos distintos, como ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera (no nível do plano), montagem e cenografia (para a sequência), intriga, gênero e dispositivo (para o filme).

A questão está em saber falar de cinema, o que não é uma tarefa simples, de acordo com o teórico, críticos midiáticos padecem para ir um pouco além da leitura superficial, do visível. A escrita se confina ao máximo, ou seja, para que o filme seja bom, deve responder à visão de mundo de quem escreve, isto é, a análise limitada ao roteiro em suas exibições mais evidentes. É dever do crítico ir além do explícito, ler as imagens e sons, enxergar a decupagem, os limites, as entradas e saídas e tantas outras singularidades. A proporção estética do cinema vai além da multiplicidade, ela é veloz. Não se pode piscar, assim como na leitura de uma imagem estática, como nas artes plásticas ou até mesmo na literatura, em que é possível contemplar por horas a mesma imagem, é preciso, conforme sugere Ramos (2008, p. 12) “[...] educar o olhar para ver sem piscar”.

E mais, ler uma imagem é uma ação, a leitura um produto, é preciso produzir sentidos, usar de mecanismos e estratégias que se adquire ao longo do caminho. Não é possível ler uma imagem discursivamente sem considerar as condições de emergência, de existência e de possibilidade circunscrita àquele objeto a ser analisado, é necessário retornar a sua produção, recapturar seus sentidos, pois o olhar de quem vê hoje, é um olhar contemporâneo que nada vê se não considerar as condições em que a imagem foi produzida, seja ela estática ou em movimento. Ler, segundo Tasso (2013, p. 53), “[...] é, fundamentalmente, exercer uma prática analítica, enquanto a leitura é o que resulta desse processo, cuja finalidade maior é chegar à compreensão do que se diz, como se diz e porque se diz desse modo e não de outro”. Só assim é possível ultrapassar o campo da compreensão e chegar em uma análise interpretativa do

simbólico, além de estabelecer relações por meio da representação e ter condições de trazer para a discussão a prática discursiva no qual ela se inscreve. De acordo com Coracini (2005),

ler pode ser definido pelo olhar; perspectiva de quem olha, de quem lança um olhar sobre o objeto, sobre um texto, seja ele verbal ou não. Esse olhar pode ser direto, atravessado ou enviesado, conforme o leitor, o espectador, o observador, sua bagagem de vida, o contexto social no qual se insere: momento e espaço (lugar), suas expectativas, que alguns denominam projeto, intenção ou objetivo. Nem sempre ou quase nunca tais expectativas são conscientes. Mas até mesmo essa percepção - de maior ou menor consciência - depende da concepção de leitura que adotamos. (CORACINI, 2005, p. 19).

Trabalhar com o cinema é entrar em um campo minado, pode ser algo muito descritivista, em que o trabalho se detenha apenas a detalhes da narração e cenário e ao final se diz chegar ao que buscava, contudo o que se alcança nada mais é que o já dado. Nessa perspectiva, para Ramos (2008), a narração é construída e está lá, assim como o cenário, por mais que a análise passe cena por cena, é algo que foi dado, explícito ao estudioso do cinema, que, de frente ao seu instrumento de trabalho, ao ver, ao analisar, ao reconsiderar mil e uma vezes, chegará apenas a um punhado de conceitos, ou seja, encontrará tudo e nada ao mesmo tempo.

Ramos (2008) pontua que outro entrave do estudioso do cinema no Brasil é não considerar o cinema em si, apesar de se ter considerável número de estudiosos do cinema. A escrita sobre essa área, salvo alguns trabalhos exemplares, está presente em blogs e sites com certa informalidade, o que se sabe ser uma exigência do gênero, e ao mesmo tempo, desconsiderando as técnicas e estudos mais científicos, necessários para o estudo crítico do cinema. Ainda, de acordo com o autor,

a análise fílmica e o pensamento acadêmico sobre o cinema andam atualmente meio de lado, desconfiados do que é evidente, pensando no que deveria ser e não no que há. De um lado, vem a pressão da visão do cinema como mídia; de outro, a pressão do pensamento evolucionista que tem no horizonte a convergência digital. A questão midiática (muito presente nas escolas de comunicação) espreme o cinema para reduzi-lo a temáticas e bibliografia que pouco lhe dizem respeito. Compressão que talvez seja válida para viabilizar escolas de formação técnica, mas prejudicial a uma visão menos instrumental da história e da teoria do cinema. (RAMOS, 2008, p. 10).

Cinema, segundo o mesmo autor, não é mídia, principalmente se for pensado de maneira estrita, ele pode ser propagado pela mídia, circular na mídia, porém, o cinema tem

por si só uma estrutura narrativa própria, uma gramática. Carrière, em sua obra *A linguagem secreta do Cinema*, ao discorrer sobre o cinema e a linguagem cinematográfica, afirma que “[...] no curto período de alguns anos, empiricamente, em cima de fracassos e vitórias, elaborou-se a mais surpreendente das gramáticas” (CARRIÈRE, 1995, p. 16). Se a mídia afastava as abordagens narrativas cinematográficas - considerando outras preocupações, o digital, em contrapartida, consome-no de maneira esgotante.

1.3. Ficção & Documentário: dois cinemas?

A dicotomia documentário/ficção é clássica e está no rol dos debates das teorias do cinema desde seus primórdios, assim como a questão cinema/literatura vistos anteriormente. Debates sobre tais questões nunca foram resolvidos, mas com certeza foram produtivos. Poder-se-ia falar de uma discussão equilibrada, se fossem pertencentes ao mesmo status social, se esse não fosse um assunto tratado de forma distraída, talvez por ter sido mal definida, ou ainda, porventura, por carregar uma nomenclatura que traz lembranças de estudo e ainda explicações muito trabalhosas.

Não se pode distinguir, de forma absoluta, o documentário da ficção, isso porque, segundo Gauthier (2011), o documentário se ancora em programas televisivos. Este gênero que, por vezes, foi afastado da rede comercial da ficção, graças aos programas televisivos, encontrou seu público. Assim, foram as telinhas que permitiram que o documentário não desaparecesse completamente.

Segundo o mesmo autor, o documentário conseguiu se mostrar de forma diferente quanto a sua criação, entretanto, a grande rede de massa televisiva, a mesma que permitiu que este encontrasse seu público, fez com que o telespectador se saturasse, reduzindo o documentário em reportagens. Os teóricos impulsionam isso, acreditando que o documentário pertenceria apenas à antessala da ficção, como um bom anúncio entre dois notáveis filmes.

Por essa e outras questões, faz-se necessário refletir, antes de entrar especificamente no corpus deste trabalho, sobre essa dicotomia mal resolvida, não se tendo a pretensão de responder a perguntas que inúmeros e renomados teóricos do cinema buscaram responder, contudo, com a finalidade de entender um pouco mais como pode se dar essa diferença, tão visível aos olhos do espectador, entre a fábula e o real. Segundo Gauthier (2011, p. 12), “tal oposição só tem sentido classificatório e só é colocada por cineastas em termos de status, de distribuição, de adiantamentos sobre receitas, de categorias de competição e outras considerações que dizem respeito à burocracia, à rentabilidade, mas não, certamente, à arte”.

Entretanto, ao cinema, é sabido o quanto essa discussão é indispensável, afinal fala-se aqui da sétima arte.

Muitos afirmam que tudo é ficção, o que é verdadeiro, dado que não se pode comparar uma imagem na tela com algo realmente vivido, experienciado; porém desvia da ficção a função operante. Outros defendem que tudo é documentário, o que também é verdadeiro, pois nada é tão excêntrico ou desvairado que não se possa ser retomado *a posteriori*. Duas considerações insuficientes para se explicar este duelo, a menos que se adote o “ponto de vista original e perigoso que consideraria toda ficção, a princípio, como um documentário, e todo documentário, a princípio, como uma ficção, correndo o risco de se perder” (GAUTHIER, 2011, p. 12).

Para ser mais plausível, é possível refletir sobre essas duas categorias - as quais não são as únicas e não desempenham toda a teoria cinematográfica, implica considerar também pequenas produções que, em nível quantitativo, também são marginais, como filmes experimentais e animações - não sendo segmentadas, mas em que os caminhos, de maneira sutil, se encontram. Assim, como dizia Godard (1985, p. 144, grifo do autor), “ponhamos os pontos em alguns 'is'. Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra *necessariamente* o outro no fim do caminho”.

Ponderando esses caminhos, chega-se ao objeto teórico: um filme que funciona como um eixo no qual se estabelece regras. Considere que o caminho do documentário tenha um objetivo, para pensar esse objeto é necessário estabelecer critérios, que só se pode verificar e então acatar ou não. Se declararam que o documentário só busca a verdade, chegar-se-á à contestação de que tal é inatingível. Se declaram que o documentário busca meditar o real, chegar-se-á a contestação de que este não é suscetível de ser conhecido e assim por diante. Um documentário pode estabelecer um caminho, mas seu desenrolar também deve ser uma descoberta, o roteiro só estará posto ao fim das gravações. Nessa direção, não pode garantir, antes de sua filmagem, assim como é possível na ficção, prefigurações fílmicas precisas para seus investidores, por exemplo. Consideravelmente imprevisível, a filmagem é quem vai administrar. Segundo Baudry (1992 apud GAUTHIER, 2011, p. 13),

por mais que os produtores tentem obter o máximo de garantias, agora é bem comum admitir que um projeto de documentário não pode fornecer prefigurações fílmicas tão precisas quanto um filme de ficção. Sabe-se que a filmagem de um documentário pode ter muitos imprevistos, e antecipar de

modo claro demais o resultado é prometer o que nem sempre se poderá cumprir.

Considerando o exposto, Gauthier (2011) vai propor apenas um objeto como preenchimento dessa condição: a ausência de atores. O teórico, defendendo que ator é quem interpreta outra pessoa, que se insere entre o telespectador e a tela, traz a reflexão que no documentário atores não ocupam o lugar de outra pessoa, não interpreta, antes, estes trazem o seu próprio papel, sob uma direção, pois pode-se dizer que diante uma câmera sempre se representa um pouco. Esta última afirmação cai, porém, quando Guitty (apud GAUTHIER, 2011, p. 14) recorda que “todos os homens são atores, a não ser alguns atores”. Qualquer sujeito que não está sozinho é um pouco ator, ele representa e nesta representação está a sua verdade social.

A questão, de acordo com Gauthier (2011), não está entre o ator profissional ou não, mas sim, entre simulacro e autorrepresentação, assim surge o desafio do documentário: convencer da autenticidade de seus personagens, enquanto que as características do simulacro são espetaculares, indagáveis; mesmo esses simulacros sendo inatingíveis no tempo e espaço.

Assim, o documentário está fadado a representar o que é visível no presente, enquanto que compete à ficção representar o invisível, o hipotético, e também o passado, pois sem atores é impossível reconstituir uma história. Rotha (1968 apud GAUTHIER, 2011, p. 14) reafirma isso, salientando que “acima de tudo, o documentário deve refletir os problemas e as realidades do presente. Ele não pode chorar sobre o passado; e lhe é perigoso anunciar o futuro”.

Haja vista que um documentarista não pode penetrar onde as câmeras nem mesmo existiam, onde elas não estavam, onde eram proibidas, o que lhe está posto é recorrer às testemunhas que lá estavam e perceber os indícios que podem haver. Por isso, segundo o mesmo autor, se a verdade não está nesse encontro, deve-se ao menos questionar a autenticidade desses indícios e dessas testemunhas. Esses personagens muitas vezes não estão presentes nas filmagens, salvo alguns figurantes que podem montar o objeto ou o cenário de filmagem. Entretanto, vale observar que estes personagens podem ser também o objeto ou o espaço das filmagens, como quando pensamos no sujeito em discurso, neste caso o sujeito “invasor”.

Os primeiros grandes documentaristas como John Grierson, Robert Flaherty, Alberto Cavalcante, entre outros, buscavam, de acordo com Burch (1992 apud TEIXEIRA, 2006, p. 255), “subordinar as suas câmeras a este mundo aleatório que chamamos realidade”. Um dos

mais reconhecidos documentário *Nanook, o esquimó*, produzido por Flaherty, em 1922, foi um dos primeiros filmes documentais a ser reconhecido como uma verdadeira revelação. Cavalcanti (1995, p. 240, grifo do autor), discorre sobre o documentário em questão: “Nós, que na confusão de um grupo *Avant-Garde* lutávamos contra o filme ‘artístico’, o filme literário, o filme teatral, compreendemos que a solução que procurávamos ali estava com toda a sua admirável simplicidade, com toda a poesia de verdadeiro drama cinematográfico”.

Desde a década de 80, até hoje, o documentário se mantém na era de ouro. Segundo Nichols (2016), filmes com a capacidade de instigar suposições e transfigurar percepções, deram um novo rosto para esse cinema e conduziram para uma reflexão séria de como definir esse tipo de cinema. O crítico, dissertando sobre isso, afirma que “veem o mundo com novos olhos e de maneiras inventivas. Frequentemente estruturados como histórias, são histórias com uma diferença: falam sobre o mundo que compartilhamos com clareza e envolvimento” (2016, p. 25).

A premiação do Oscar, em meados de 80, é o acontecimento que traz a necessidade de falar sobre, de discutir e refletir sobre os vários temas do momento, é o Oscar que vai marcar essa ascensão do documentário como forma popular do cinema. Nichols (2016) cita como exemplo criações como *The times of Harvey Milk* (1984) que narra sobre um ativista gay, outra obra é *Las madres de la Plaza de Mayo* (1985) que trazia como enredo mães que protestavam contra o desaparecimentos dos filhos ocasionados pelo governo argentino, *Broken rainbow* (1985) que traz a reflexão sobre a expulsão de dez mil indígenas, norte americanos de suas terras, entre outros que conquistaram o prêmio em primeiro e também em segundo lugar.

Hoje, no momento em que os meios de comunicação têm a facilidade de reciclar as memórias sobre os mesmos temas, de acordo com o mesmo autor, não arriscam em uma inovação formal, pois permanecem fiéis aos maiores - patrocinadores - com agenda política e exigências bem restritas. É o documentário que leva um novo olhar do mundo e dos acontecimentos, narrativas que vão além dos horizontes limitados e criam novas possibilidades. É o responsável por lançar um cinema de envolvimento social e visão pessoal e crítica, o documentário se expandiu pela internet, sites e redes sociais, onde se expandiram.

Em conformidade com Nichols (2016, p. 29),

esses filmes, assim como dúzias de outros que chegaram ao público nacional e internacional em festivais, salas de cinema, na TV a cabo e na internet, confirmaram o chamado retumbante da voz do cineasta. Não é simplesmente um comentário em voz *over* - embora seja impressionante a maneira em que

muitos filmes recentes baseiam-se na voz verdadeira do cineasta, falando direta e pessoalmente sobre o que vivenciou e aprendeu. É uma voz que emana da totalidade da presença audiovisual de cada filme: a seleção de planos, o enquadramento dos personagens, a justaposição de cenas, a mixagem dos sons, o uso de títulos e intertítulos - de todas as técnicas por meio das quais o cineasta fala de uma perspectiva distinta sobre um dado assunto e procura persuadir os espectadores a adotar sua perspectiva como se fosse a deles.

Como colocado anteriormente, o documentário nunca teve uma definição precisa. A definição dada por John Grierson, em 1930, consistia em tratamento criativo da realidade, pois trazia o entendimento de que os documentários são criativos e ainda, trazia a inquietação causada pelos termos “tratamento criativo” e “realidade”. O primeiro insinuava a liberdade artística de criar, enquanto o segundo termo, realidade, suscitava a seriedade dos jornalistas, por exemplo. Nichols vai sugerir que nem um nem outro é predominante, mas que, no novo cinema, esses dois aspectos se equilibram: a criatividade respeitando o mundo histórico, é o que o documentário executa. “Nem invenção ficcional nem reprodução fatural, o documentário recorre à realidade histórica e a ela se refere ao representá-la de uma perspectiva diferente” (NICHOLS, 2016, p. 30).

Isso não quer dizer que os filmes ficcionais não retratam a realidade, muitos começam com a seguinte frase: “baseado em fatos reais”. Então surge o questionamento: como definir o documentário quanto ao termo “realidade”? Segundo Nichols (2016, p. 31), “[...] os documentários falam de situações ou acontecimentos reais e honram os fatos conhecidos; não introduzem fatos novos, não comprováveis. Falam sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente.” A ficção é fortemente figurativa, produz um novo mundo para representar outro, no caso o mundo histórico.

Retomando a questão colocada anteriormente sobre personagens, a captura do documentário de pessoas e acontecimentos diretamente do mundo compartilhado faz com que o documentário ganhe veracidade em contraste com a ficção, que criam ações e personagens para representar esse mesmo mundo de forma alegórica. Os documentários chegam a isso respeitando fatos conhecidos e conferindo dados verificáveis. Não obstante, o documentário que não se atenta a essas características, segundo Nichols (2016), coloca em risco seu status de documentário, como no caso da criação espanhola de Luis Buñuel, *Terra sem pão* (1932), conhecida pelos críticos do cinema como falso - documentário.

Os documentários, por trazerem os fatos reais, narram o que conduz a acontecimentos¹⁴ ou até mesmo a modificações reais, podem ser acontecimento que envolve um indivíduo ou toda uma comunidade, como no corpus deste trabalho, em que retrata uma comunidade de “invasores”. Nessa direção, segundo Nichols (2016), os documentários trazem uma confissão de como as coisas são, como mudam e quem produziu essa mudança.

É nesse ponto que surge outro questionamento: de quem é o documentário? De quem é a história narrada? Os fatos são decorrentes visivelmente de acontecimentos e indivíduos envolvidos neles ou é uma criação do diretor, mesmo estando pautada na realidade? A primeira coisa para se pensar isso é, de acordo com Nichols (2016, p. 34), “uma vez que um documentário conta uma história, essa história é uma representação plausível do que aconteceu, não uma interpretação imaginativa do que poderia ter acontecido”. No *corpus* em questão, o fotógrafo, o qual intermediou o documentário, deixa claro a relação que teve com a comunidade para realizar o trabalho e as intensas negociações para isso.

Retomando a perspectiva griersoniana, o “tratamento criativo da realidade” permite que o narrar de histórias tenha um tratamento, entretanto, estas devem obedecer a algumas regras para que possam entrar no rol dos documentários, regras que se aproximam, por exemplo, da exatidão fatural e também da correlação da história pelos que a conduzem. Um dos fatores que dividem documentário e ficção reside exatamente aí, depende da medida em que a narração corresponde aos acontecimentos, situações e indivíduos reais, em contrapartida à medida que o cineasta se torna o idealizador, o inventor, da produção. É uma questão de medida, não se divide exatamente ao meio. Ressaltando, como colocado anteriormente, na perspectiva de Nichols (2016), sempre há um pouco de um no outro, apesar do documentário trazer histórias reais, ainda assim, é contada sob o ponto de vista e na voz do diretor. Assim, se tem o que o autor chamou de tratamento da realidade.

Os documentários não são prioritariamente aqueles que relatam o mundo histórico do mesmo modo; e também não usam técnicas cinematográficas iguais. Esse braço do cinema tende a se aglomerar, segundo os diferentes modos e tipos. Documentaristas, indo ao encontro de Nichols (2016), não se comprometem com termos, muito menos com regras que traz a regularidade para a sua criação, ao contrário, procuram desafiar as convenções e instigar seu público de modo a causar dúvidas e, a partir disso, debates. Segundo Nichols (2016, p. 36),

os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto fixo

¹⁴ O termo acontecimento será trabalhado no capítulo três.

de formas e estilos. A prática do cinema documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas ou abandonadas. Sobressaem obras prototípicas, que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. Aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites de prática do documentário, eles expandem e, às vezes, alteram seus limites.

Essas características fazem com que se torne ainda mais difícil definir documentário, e quando a definição aparece, acaba por se defasar, procurando uma maneira de se encaixar nas mudanças mais significativas do documentário. Porém, acreditamos que mais importante que definir documentário é entender onde cada grupo pode se encaixar, entender os moldes, as inovações como vestígios nesse grande campo em que o documentário opera e se desenvolve.

Ocorrem de diferentes maneiras essas características que modificam a compreensão do que é ou não é um documentário, contudo, ainda em concordância com Nichols (2016), há quatro esferas que abrigam a maior parte dessas modificações, são elas:

1. As instituições - aquelas que financiam e distribuem as produções.
2. O estímulo criativo dos cineastas.
3. Obras específicas - que influenciam de maneira intrínseca.
4. O público - a expectativa deste.

Essas quatro esferas vão sustentar um sentido para o que é ou não um documentário, em uma dada época e lugar, quando propiciam a transformação do documentário ao decorrer do tempo, em diferentes espaços.

A primeira esfera, as instituições, vem propiciar essas modificações no sentido que são elas a primeiro nomear as obras, pode até parecer redundante, entretanto um documentário é o que a instituição, que o financia e propaga, quer. Se a rede Globo de televisão, ao apresentar o programa Globo Repórter, às sextas-feiras à noite, sobre a África, por exemplo, chamá-lo de documentário, ele será um documentário, por mais que o programa carregue o termo “repórter”. Nichols (2016) traz o exemplo emblemático de Hollywood, um longa-metragem hollywoodiano é o que Hollywood produz, e ainda, se a Discovery Channel, canal fechado reconhecidíssimo, propagar um filme como documentário, este já chegará ao telespectador rotulado como documentário, antes mesmo que o possa analisá-lo criticamente. É o primeiro vestígio, dado pelo contexto, por mais que seja uma definição aparentemente simplória, é necessário considerá-la.

Para esse estudo, é indispensável, pensando o termo instituição, recorrer à linha teórica a que se propôs. Baseando-se no filósofo Michel Foucault é necessário considerar,

como sugere no curso *Segurança, território e população* (2008a), o exterior das instituições, o teórico apresenta como exemplo a análise do hospital psiquiátrico, salienta que ao estudar essa instituição não se pode limitar ao seu interior, as suas tarefas internas, é preciso transpor as paredes e considerar a própria ordem psiquiátrica, além da higiene pública, o que lhe é exterior. Com isso, Foucault (2008) afirma que um conjunto de tecnologias de poder não se limita ao interior de uma instituição, é necessário uma análise global que considere as relações de poder que as permeiam, e ainda considerar as redes de aliança e de apoio que não se limitam a um mundo interno à instituição¹⁵.

Nichols (2016) refletindo sobre essas instituições, argumenta que

qualquer que seja seu papel, essas instituições contribuem para a realidade do que se consegue realizar e para sua aparência. Elas frequentemente impõem padrões e convenções às obras que patrocinam, e seus objetivos e critérios mudam ao longo do tempo. Sem elas, bem menos documentários chegariam aos públicos desejados (NICHOLS, 2016, p. 41).

Caminhando para a segunda esfera, o estímulo criativo do cineasta, haja vista as limitações e convenções postas pelas instituições, muitas vezes os documentaristas não as seguem, o que pode limitar a propagação da obra, contudo, ele também alimenta uma expectativa sobre a sua criação. Esses profissionais compartilham uma função auto imposta de levar o mundo histórico às telas, ao invés de reinventar mundos alternativos. Como auxílio e estudo, reúnem-se em vários eventos direcionados para que em conjunto com críticos dessa arte possam estudar, escrever artigos, dar entrevistas. Levantam temas técnicos como as implicações da tecnologia digital e veracidade das imagens e arquivos, além de levantarem discussões voltadas aos temas sociais, como identidade sexual, meio ambiente ou ainda, como o assunto em questão, as ocupações.

Nichols (2016, p. 42) insiste em dizer que

cada profissional molda ou transforma tradições que herda, mas o faz dialogando com aqueles que compartilham a consciência de uma missão. Esses esforços contribuem para o contorno vago, mas distinguível, do documentário e para a variabilidade histórica do modelo: nossa compreensão do que é o documentário muda conforme muda a ideia dos documentaristas sobre o que fazem.

¹⁵ Essa discussão será mais bem desenvolvida no Capítulo 2.

Com isso, consideramos que o documentarista também tem grande influência sobre as modificações que suas obras sofrem.

A terceira esfera traz para a discussão obras específicas, diz respeito à multiplicidade de documentários que colaborou para seu desenvolvimento. Embora haja diversidades entre os documentários, de acordo com o autor, todos adotam e modificam convenções associadas ao documentário, servem como marco para as produções cinematográficas. Proporciona diversos modos de olhar o mundo, vai do sarcástico a um modo discreto e musical, como em um documentário sobre o Jazz, por exemplo. Essas convenções sugeridas pelo pesquisador, corroboram para a distinção entre os gêneros - o uso de comentários, entrevistas, o som direto, entre outros.

A lógica informativa também é uma convenção do documentário, ela organiza o filme para representar como se vê o mundo. A forma mais comum seria a solução de problemas, de acordo com Nichols (2016, p. 43), pois, “pode se parecer com uma história de detetive, o filme começa propondo um problema ou tópico; em seguida transmite alguma informação sobre o histórico desse tópico e prossegue, [...] com um exame da gravidade ou complexidade do assunto.”. Como exemplo, o documentário *Copacabana Palace*, de início, traz como problema uma recomendação da ONU, como é possível observar na imagem-frame 1 abaixo:

Imagem-frame 1- Recomendação da ONU

*Um abrigo adequado significa mais que um teto sobre a cabeça.
Isso significa também privacidade adequada, espaço, segurança,
estabilidade estrutural, durabilidade, iluminação, aquecimento,
ventilação, infra-estrutura básica e abastecimento de água.
Instalações sanitárias e de manejo de resíduos, qualidade ambiental
adequados e fatores relacionados com a saúde e localização acessível.
Todos devem estar disponível a um custo acessível.*

A AGENDA HABITAT, Parágrafo 60, ONU

**Instalaciones sanitarias y control de desechos, calidad ambiental adecuada
y factores relacionados a la salud y ubicación accesible.**

Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

O documentário segue apresentando a situação dos indivíduos, avança disponibilizando informações sobre o que são aqueles prédios, sobre aquelas pessoas, residentes dos prédios abandonados, e segue de maneira a levar os espectadores a examinar a situação dos “invasores” em discussão. Assim, consideramos importante esclarecer que não existe apenas uma variação quanto à lógica informativa.

A lógica vai sempre sustentar uma proposta, uma argumentação sobre o mundo, visto que o que se procura em um documentário é se envolver com filmes que envolvem o mundo. Isso faz com que os documentários respirem quanto algumas convenções da ficção, como a continuidade na montagem, enquanto a ficção se esforça para não deixar visíveis os cortes, garantindo uma continuidade, nos documentários esse efeito é obtido através da narrativa, pois os acontecimentos estão concernentes em um tempo e espaço em relação às ligações reais e não a montagem. Nichols (2016, p. 43) sustenta que

[...] com frequência, o documentário exhibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção. Os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir, trazendo informações, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme.

O mesmo autor sugere substituir o termo “montagem em continuidade” por “montagem comprobatória”, de modo em que os cortes sejam organizados de maneira que sirvam para dar a sensação de uma proposta única, que convence e sustente uma lógica, ao contrário da ficção que necessita da montagem para dar impressão de um espaço e tempo únicos. A trilha sonora, muitas vezes é a responsável pelo poder de persuasão. É fato que os documentários são permeados por fases e períodos, os estilos e tradições variam segundo os países, alguns preferem um modelo mais subjetivo, outros formas mais objetivas.

Essas fases e períodos trazem especificidades ao documentário e a um conjunto de modos de produzir esse tipo de obra que retrata modelos viáveis de fazer uso dos recursos cinematográficos. Cada modo pode também ter variações, depende do cineasta, do país de origem, a época etc.

A seguir, apresentamos, com base em Nichols (2016, p. 52), as seis principais formas de se fazer documentários.

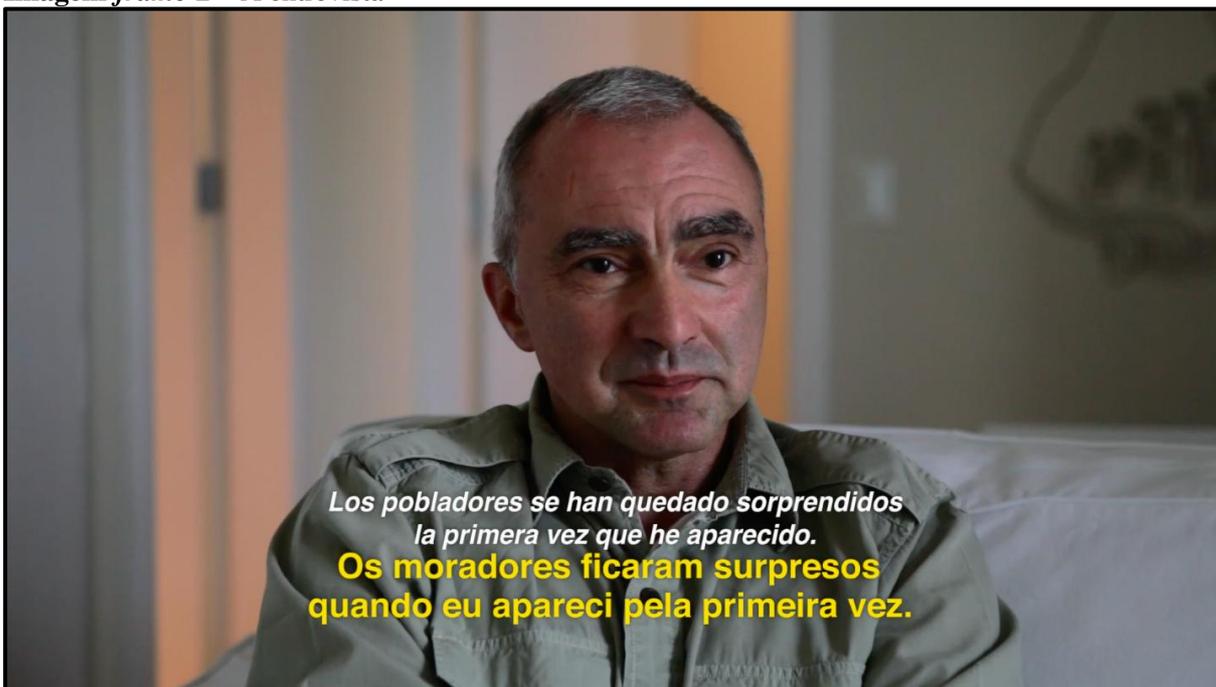
Quadro 3 - Formas do documentário

Modo poético	Tem uma organização formal que dá ênfase nas qualidades tonais e sonoras, além de passagem descritiva.
Modo expositivo	O modelo em que ao público mais associam ao documentário, privilegia o comentário verbal e uma lógica argumentativa.
Modo observativo	Trabalham com uma câmera discreta, de maneira a privilegiar o envolvimento direto do cotidiano do sujeito em questão.
Modo participativo	Recorrem a entrevistas e outros modos de envolvimento entre o cineasta e os participantes da filmagem. Com frequência há o uso de arquivos para examinar questões históricas.
Modo reflexivo	Destaca a consciência da construção da representação da realidade, chamando a atenção para suposições e convenções que regem o documentário.
Modo performático	Privilegia o aspecto subjetivo do envolvimento do próprio cineasta com o tema abordado, desconsidera olhares objetivos que possam trazer evocações e afeto. Carrega características dos filmes experimentais, dando ênfase no impacto emocional e social sobre o público.

Fonte: adaptado de Nichols (2016).

Cada modo pode aparecer decorrente a limitações do cineasta, ou ainda, como uma reação às tecnologias, as restrições e incentivos de instituições financiadoras, e até mesmo como uma reação social, considerando a expectativa do público. Assim, os modos podem se sobrepor e se mesclarem, agindo de forma harmoniosa, conforme pede a ocasião. *Copacabana Palace* é um exemplo de que os modos podem dialogar entre si. O cineasta, Tuta Piné, utiliza predominantemente do modo participativo (*Imagem-frame 1*), com perguntas voltadas ao fotógrafo alemão que documentou os prédios em análise, contudo, não deixa de recorrer ao modo observativo (*Imagem-frame 2*), em que a câmera corre discretamente a comunidade, mostrando de forma fabulosa a vivência ali dentro, onde olhos curiosos não conseguiriam chegar. Além de trazer o modo reflexivo (*Imagem-frame 3*), trabalhando com técnicas que regem o cinema documentário, traz para o público a convicção de que está retratando o real.

Imagem-frame 2 – A entrevista



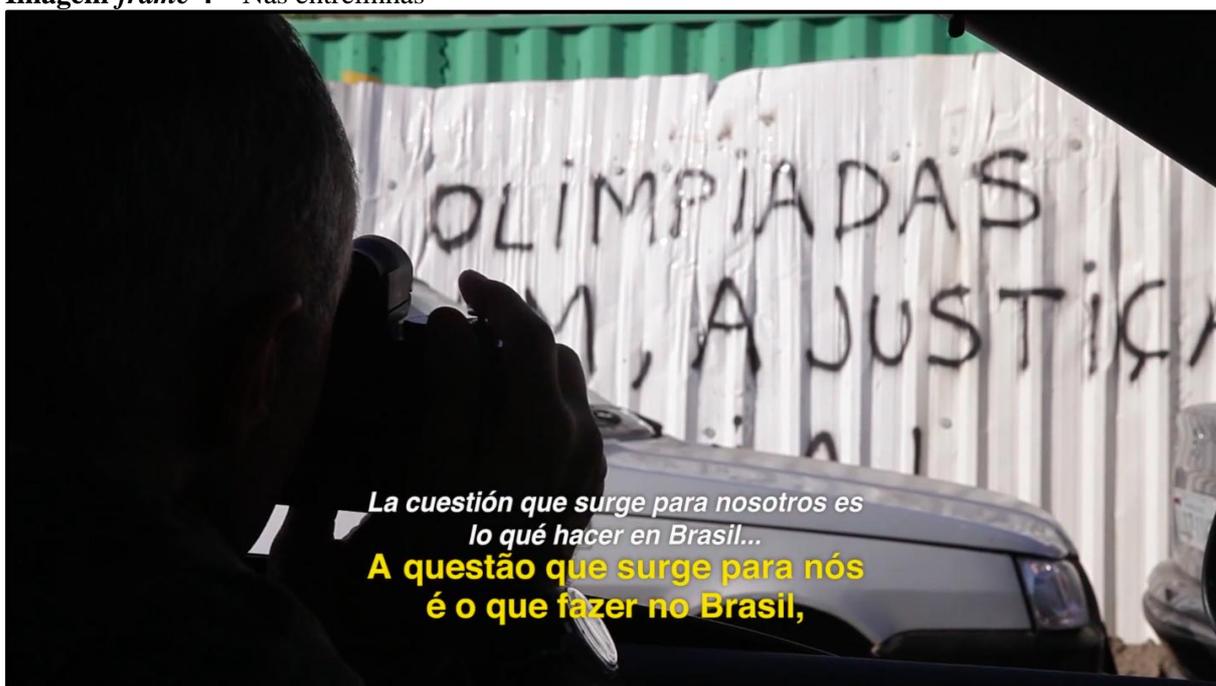
Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 3 – O dia a dia



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 4 – Nas entrelinhas



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Por fim, a quarta esfera que sustenta o que é ou não um documentário: o público. As características colocadas acima, como as instituições que podem tanto financiar filmes documentais ou não, ou ainda um documentário que pode, sem se comprometer, passear pelo campo ficcional, em suma, todas as características são permeáveis e, indo ao encontro do que concebe Nichols (2016) se um filme é documentário ou não está tanto na mente do espectador quanto na estrutura da obra.

As expectativas do público estão sempre embasadas em: realidade, pessoas reais, histórias reais. Ainda que as discussões tenham se encaminhado para refletir tais questões, essas ainda são o que impulsiona o público. Essas impressões são alicerçadas por técnicas da cinematografia, como a fotografia, a gravação de sons, enfim, características sonoras e visuais, que muitas vezes, se não sempre, utilizam da técnica digital para conseguir um efeito mais aproximado possível.

Um público procura um documentário, esperando aprender ou se emocionar, procura desvendar possibilidades do mundo, visto que os documentários vão ao encontro de comprovações que expliquem porque isso é desse jeito e não de outro. Razão de chegarem ao cinema com a expectativa de sanar uma vontade de saber sobre o mundo que os cerca, instigado pelo documentário ao propor um determinado tema, propondo um ponto de vista sobre aquele fato. Ao procurar um documentário como, por exemplo, *Copacabana Palace*, o espectador procura respostas para perguntas tais como: De que maneira *Copacabana Palace*,

Carandiru ou, se preferir, Jambalaia, chegou nessa situação? Como é viver carregado de subjetividades de um “invasor”? Viver na rua ou em um prédio abandonado, local este que não se sabe nem mesmo a quem pertence?

Foucault, em *O cuidado com a verdade* (2004), ao ser questionado sobre uma eventual sistematização da moral ele afirma que o que está em jogo não é uma sistematização da moral, mas é preciso tentar achar respostas para questões tais como: De que maneira o poder se constitui? O pensamento, tendo uma relação com a verdade, tem uma história? Assim, o filósofo tem por intuito estabelecer uma história do pensamento e sua relação com a verdade.

Nessa direção, em *A história da Loucura* (2009) o teórico procurou entender como e o porquê a loucura foi problematizada por uma prática institucional, a qual havia um aparato do saber, aqui se coloca a mesma questão, porém voltada aos “invasores”.

No documentário *Copacabana Palace*, estabelece-se uma relação entre o pensamento e a verdade que é tecida no decorrer da trama. O jogo de linguagens que se cria, a partir de um sistema de formação e das práticas discursivas, traz o “invasor” de maneira singular, se considerado outros meios midiáticos, tendo em vista que, de acordo com Foucault um sistema de formação é

um feixe complexo de relações que funcionam como regra; ele prescreve o que deve ser relacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou qual objeto, empregue tal ou qual enunciação, utilize tal ou qual conceito, para que organize tal ou qual estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática (FOUCAULT, 2016, p. 88).

Portanto, a problematização que o documentário traz “não quer dizer representação de um objeto preexistente, nem tampouco a criação pelo discurso de um objeto que não existe. É o conjunto das práticas discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento” (FOUCAULT, 2004, p.242).

Foucault assinala que cada sociedade possui um “regime de verdade”, conforme suas práticas, e uma “política da verdade” que é alcançada mediante os tipos de discursos que certa sociedade assume. A verdade está centrada na instituição que a produz e em suas testemunhas, neste caso em *Copacabana Palace*, visto que assume o discurso do sujeito “invasor”. Isso faz com que a produção seja descartada por instituições de poder como a econômica e a política, fazendo com que esse corpo social, com que essa comunidade sofra o

processo de apagamento¹⁶. Isso se torna visível ao se questionar em que plataforma ou meio digital de divulgação se encontra documentários como o *Copacabana Palace*.

Uma das características de verdade está findada à sua perenidade e, assim sendo, à sua rigidez ao acontecimento histórico. O que é tido como verdade carrega a designação de ser inalterável.

Em *O poder psiquiátrico*, Foucault (2014) enfatiza que essa é uma característica notável no pensamento sobre verdade da cultura ocidental. É suposto que diferentemente do tempo e do lugar há verdade e, assim, é percebida de forma fácil por seguir certas condições. Se um domínio qualquer obscurece a sua verdade, isso faz com que se torne difícil posicioná-la, pois os conhecimentos do indivíduo acabam por se delimitar em razão da situação em que se encontra. A valer é que a verdade sempre está aí. "Não há buraco negro na verdade" (FOUCAULT, 2014, p. 245).

Contudo, nenhum indivíduo é exclusivamente qualificado para enunciá-la, da mesma maneira que ninguém é desqualificado para tal, desde que tenha à disposição as ferramentas essenciais para destapá-la, as variedades cabíveis para pensá-la e a linguagem certa para formulá-la através de proposições. A designação filosófica de verdade está ligada à tecnologia de demonstração e de direito universal. Para Foucault, é impossível dissociar a verdade da singularidade do acontecimento. O verdadeiro não se encontra em algo posto, antes, é fabricado como acontecimento num espaço e num tempo, pois a verdade habita em um tempo e espaço determinado.

Assim, têm-se duas verdades - uma que é a manifestação daquilo que é, como a verdade-descoberta, abstrata, constante, demonstrada e objetiva, que utilizam ferramentas e a outra que está na ordem do acontecimento, daquilo que decorre, da produção, mediante rituais, processos, efeito de jogos de verdade que acontecem mediante práticas concretas.

Enquanto a primeira discute método, a segunda organiza estratégias. Se a verdade demonstrada destaca a relação entre sujeito e objeto, a verdade acontecimento ressalta colisões reversíveis e belicosas, enfrentadas por aqueles que são tomados por ela. É possível entender a verdade demonstrada ao identificá-la com as práticas científicas.

Diante do exposto, consideramos o documentário uma verdade demonstração, pois além de se encontrar em um campo científico, o gênero cinematográfico documentário, por meio de uma ferramenta, vem manifestar aquilo que é, vem demonstrar de forma objetiva, atingindo o espectador com essa verdade. Porém, por mais que o documentário traga a

¹⁶ O termo apagamento será melhor explorado no capítulo 3.

verdade demonstração, ele, de forma contundente, traz em si a verdade acontecimento. Visto que a verdade acontecimento está na história, esse é seu lugar e é por isso que a história é sempre uma condição da verdade. O genealogista tem por encargo submeter aquelas verdades que se tornaram evidentes pela sua cultura a uma prova de acontecimentalização, indicar o jogo empirista e provisório, sob os quais se articulam estratégias de poder e técnicas que tem por objetivo a verdade. Daí a necessidade de separar o verdadeiro do falso, o legal e o ilusório, o instituído e o não instituído. Sendo a verdade um acontecimento, sua abordagem é outra, de acordo com Foucault (2014, p. 245).

Segundo o filósofo,

Procura-se saber quais são os vínculos, quais são as conexões que podem ser reconhecidas entre mecanismos de coerção e elementos de conhecimento, quais jogos de recondução e de apoio são desenvolvidos entre eles, o que faz que tal elemento de conhecimento possa adquirir efeitos de poder afetados num semelhante sistema por um elemento verdadeiro ou provável, incerto ou falso; e o que permite que tal procedimento de coerção adquira a forma e as justificações próprias de elemento racional, calculado, tecnicamente eficaz etc. (FOUCAULT, 1990, p. 47-48).

É necessário acontecimentalizar o conceito de sujeito de razão para que se possa atingir a genealogia da verdade, rompendo com sua evidência e sua função de universalidade e necessidade. Procurar entender sua constituição histórica e cultural implica encontrar o jogo de forças e estratégias que, num dado momento, o formou e fará com que funcione como evidência, universalidade e necessidade.

Acontecimentalizar o sujeito, neste caso, o sujeito “invasor”, promove reconstruir o “poliedro de inteligibilidade” que atua na sua constituição. Acontecimentalizar o sujeito “invasor” implica descrever os mecanismos de poder e de saber que possibilitaram a emergência da verdade do delinquente, do ocioso por meio da análise da história da ocupação, prevê a ruptura dos indícios a partir dos quais se pensa ser uma invasão uma constante histórica. E é isso que o documentário *Copacabana Palace* vem trazer aos seus espectadores, acima da verdade demonstração, que não deixa escapar, traz a verdade acontecimento.

Ao entender o acontecimento da verdade e seus desdobramentos, percebemos que o que se tem por verdadeiro é fabricado para justificar, de forma racional, uma identidade cultural, o que só é possível perante uma segregação do diferente, condenando-o à reclusão e ao esquecimento. Ao silenciar o sujeito “invasor”, que é constituído por discursos providos de credibilidade, evidencia-se que a construção do sujeito que se encaixa na norma está rodeada

por outros jogos de verdade, os quais poderão se determinar em virtude de outro acontecimento após uma determinada história.

Da mesma maneira que Foucault procurou a partir da loucura entender como o louco se constituía, o documentário convida seu público a entender, através desse jogo entre pensamento e verdade, como o sujeito “invasor” se constitui, o que é ser um “invasor”, qual a experiência de si mesmo como “invasor”, estando este inserido no quadro de delinquente. Nessa direção, de acordo com Foucault, o governo de si se incorpora a uma prática do governo do outro, uma via de mão dupla que se institui para responder como se forma a relação entre a experiência de si mesmo com o outro. É uma questão de saber como governar a sua própria vida.

Pautando-nos em Foucault, a mídia, instituição dotada de poder, pode produzir saberes completamente diferentes, considerando seu objeto e sua estrutura. “Há, portanto, estruturas de poder, formas institucionais bastante próximas [...] as quais estão ligadas formas de saber diferentes, entre as quais é possível estabelecer relações, relações de condições, e não de causa e efeito, nem a *fortiori* de identidade”.

Finalmente, entendido os diversos elementos da arte cinematográfica, que constitui uma engrenagem discursiva inquestionável para o desenrolar desta dissertação, possibilitando ir além das evidências e, ainda, entendido o documentário como propagador da verdade, suas técnicas, partirmos para o segundo capítulo, no qual o objetivo é entender toda essa maquinaria do poder, de acordo com as ideias foucaultianas, para que se possa compreender como os dispositivos que regem o documentário *Copacabana Palace*, agem nas práticas de subjetivação tanto do sujeito individual quanto de uma população, considerando que a relação entre o pensamento e a verdade está relacionada com a prática do governo de si e do outro.

CAPÍTULO II

2. BIOPOLÍTICA E O DISPOSITIVO DE SEGURANÇA: MECANISMOS ESTRATÉGICOS

As discussões realizadas por Foucault sobre o poder serão abordadas aqui para que se possa compreender como os dispositivos agem no processo de subjetivação tanto de um sujeito individual quanto de uma população; porém, sem ter a pretensão de mapear ou elucidar, minuciosamente, toda a obra do filósofo. Nessa perspectiva, as discussões aqui postas versarão, em um primeiro momento, pela historicidade do poder, nas ideias foucaultianas, discorrendo, subseqüentemente, em torno do biopoder e da biopolítica, para, então, adentrar no conceito de dispositivo, técnica empregada como prática de subjetivação, que tem como elemento o dito e o não dito, além de carregar as instâncias do saber e do poder.

A genealogia proposta por Foucault tem por objetivo desenrolar uma concepção não jurídica do poder, há por intenção percorrer um caminho diferente àquele do poder do direito, do jurídico, do poder como uma lei que, ao ceder, constitui uma soberania. Com isso, ao pensar o poder em Foucault importa considerá-lo como uma rede que perpassa todo o corpo social, além de não idealizar uma teoria geral do poder, o que segundo Machado (1998, p. X),

[...] significa dizer que suas análises não consideram o poder como uma realidade que possua uma natureza, uma essência que ele procuraria definir por suas características universais, não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente.

As análises genealógicas foucaultianas de poder instituem um deslocamento em relação aos desdobramentos políticos, ao estudar o sistema carcerário e o desenrolar do dispositivo da sexualidade. Dessa forma, Foucault traz um novo modo de olhar em suas observações sobre o poder, o qual não limita mais ao Estado ser o ponto primordial. Isso, de acordo com Machado (1998), não é algo puramente novo e inesperado, visto que no desenrolar das pesquisas de Foucault, como a psiquiatria, se vê a junção de poderes locais, socialmente localizados, específicos e não uma relação direta com o Estado, tido como único detentor do poder. O mesmo autor afirma que “o que parece como evidente é a existência de formas de exercício do poder diferentes do Estado, a ele articuladas de maneiras variadas e

que são indispensáveis inclusive a sua sustentação e atuação eficaz” (MACHADO, 1998, p. XI).

Ainda segundo esse pesquisador, essa valorização de uma especificidade de poder busca diferenciar as grandes modificações estatal, as transformações do regime político que a partir de um conjunto mecânico de poder se expande por toda a sociedade, considerando as instituições, tendo o corpo em técnicas de dominação, “[...] poder este que intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos - o seu corpo - e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub - poder” (MACHADO, 1998, p. XII).

Em suma, as análises de Foucault mostram que o Estado não apreendeu os poderes periféricos e centrais, não são frutos, necessariamente, dele, mas também não surgiram fora dele. Os poderes foram reduzidos a uma manifestação do aparelho central, eles se exercem nos mais variados níveis sociais e existem integrados ou não ao Estado, este que é uma técnica de um sistema de poderes, que não se encontra localizado em si mesmo, mas que o dissemina e o suplementa. Machado (1998, p. XIII) coloca que as análises de Foucault não carregam um método, mas carregam implicações políticas que “[...] não têm apenas por objetivo dissecar, esquadriñar teoricamente as relações de poder, mas servir como um instrumento de luta, articulado com outros instrumentos, contra essas mesmas relações de poder”. Portanto, é disso que nos serviremos para argumentar e discorrer sobre as relações de poder que regem uma determinada sociedade, nesta dissertação em especial, a comunidade de “invasores” retratada pelo documentário, *corpus* de análise, *Copacabana Palace*.

2.1. O poder em Foucault

É necessário considerar, em primeiro lugar, o outro lado do poder, Foucault, em sua obra *Vigiar e punir* (1999), afirma que é preciso parar de olhar o poder apenas pelo lado negativo, aquilo que reprime, que obriga, o que age sobre a população de forma violenta e opressiva. É preciso, argumenta o filósofo, que esse exercício seja pensado de forma benéfica, pois essa dominação não seria capaz de se manter se fosse repressiva, é preciso, enfim, entender o sentido positivo desse poder, em suas palavras “é preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ele ‘reprime’, ele ‘recalca’,

ele ‘censura’, ele ‘abstrai’, ele ‘mascara’, ele ‘esconde’. De fato o poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade” (FOUCAULT, 1999, p. 172).

Indo ao encontro de Foucault, Machado (1998) reitera que não é possível explicar o poder se considerar apenas seu lado repressivo, pois o que lhe interessa não é afastar os sujeitos de suas vidas sociais, ao contrário, é preciso promover a vida, tê-los à sua disposição de modo a aproveitá-los ao máximo, para que possa dispor de suas potencialidades, além de operar de forma gradativa e constante para fomentar essas características. Acrescenta, ainda que o

objetivo ao mesmo tempo econômico e político: aumento do efeito de seu trabalho, isto é, tornar os homens força de trabalho dando-lhes uma utilidade econômica máxima; diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder, neutralização dos efeitos de contra-poder, isto é, tornar os homens dóceis politicamente. (MACHADO, 1998, p. XVI).

Na perspectiva foucaultiana, articulado ao Estado, há uma rede de micropoderes que permeiam toda uma estrutura social, da qual nada, nem ninguém pode escapar. Além do Estado, instituições como a escola, a fábrica, o quartel, o hospício, e assim por diante, foram responsáveis pelo controle e também pela formação de uma sociabilidade.

Há de se dizer, ainda, que o teórico adotou o arquétipo de guerra para que as relações de poder fossem tangíveis, repelindo a noção de poder como mercadoria, segundo uma referência econômica. Logo o poder é luta e resistência, é estratégia e disputa, é uma relação de forças, em que o que está em jogo é o arsenal de vantagens e a proliferação de proveitos. A noção de guerra é a melhor forma de se entender como essas relações de poder perpassam, como essa rede se desdobra e se articula em relação ao corpo social, de acordo com Foucault (1998, p. 176) “[...] o poder é guerra, guerra prolongada por outros meios”. Ao considerar o arquétipo de guerra, Foucault (1998, p. 241) reafirma seu método de uma nova forma de analisar o poder:

O que me parece certo é que, para analisar as relações de poder, só dispomos de dois modelos: o do Direito nos propõe (poder como lei, proibição, instituição) e o modelo guerreiro ou estratégico em termos de relações de forças. O primeiro foi muito utilizado e mostrou, acho eu, ser inadequado: sabemos que o Direito não descreve o poder. O outro sei bem que também é muito usado. Mas fica nas palavras: utilizam-se noções pré-fabricadas ou metafóricas ('guerra de todos contra todos', 'luta pela vida') ou ainda esquemas formais (as estratégias estão em moda entre alguns sociólogos e

economistas, sobretudo americanos). Penso que seria necessário aprimorar esta análise das relações de força.

Foram nos cursos ministrados no *Collège de France*, em 1970, e ainda em sua obra *Vigiar e Punir* (1999), que Foucault apresentou o modo como despontaram, a começar no século XVII, as técnicas de poder que provocaram efeitos intensos e duradouros no domínio macropolítico, como, por exemplo, a consolidação do Estado liberal. Técnicas estas chamadas de disciplinas.

As disciplinas são técnicas, mecanismos ou ainda um dispositivo do poder, são, nas palavras de Foucault (1999, p. 161) “[...] métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade- utilidade”. As disciplinas constituem e adestram, agindo diretamente sobre o corpo do sujeito, de maneira a manipular seus comportamentos e gestos, concebe o corpo humano em uma maquinaria do poder que o observa, o desmonta e o reconstitui. É, de acordo com Foucault (1999, p. 119) “[...] ‘anatomia política’, [...] uma ‘mecânica do poder’; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam *o que se quer*, mas para que operem *como se quer*, com as técnicas, segundo a rapidez e eficácia que se determina”.

As disciplinas intensificam as forças do corpo quando se referem a economia, a utilidade desse corpo, em contrapartida enfraquece essas forças quando o assunto entra nos termos das políticas de obediência. Tais disciplinas fabricam corpos dóceis, rentáveis e subservientes.

Ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por um lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dele uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 1999, p. 119).

Foucault considera como um modelo de técnica, ao considerar as disciplinas como uma tecnologia, o panóptico: instrumento de vigilância eficaz, que permite a um vigiar o comportamento de muitos. Traz seu funcionamento baseado em três princípios arquitetônicos, sendo eles: uma torre central, um espaço ocluso e esférico e uma divisão em celas. Esse espaço porta uma visibilidade permanente, eis a característica mais significativa para o teórico. “O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e

reconhecer imediatamente” (FOUCAULT, 1999, p. 166). A isso, a essa estratégia de tornar visível, de ter sob os olhos, pode-se inferir ou até mesmo nominar de forma bem informal, mas significativa, como arapuca, visto que

[...] cada um, em seu lugar, está bem trancado em sua cela, de onde é visto de frente pelo vigia; mas os muros laterais impedem que entre em contato com seus companheiros. É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação. A disposição de seu quarto, em frente da torre central, lhe impõe uma visibilidade axial; mas as divisões do anel, essas celas bem separadas, implicam uma invisibilidade lateral. E esta é a garantia da ordem (FOUCAULT, 1999, p. 165-166).

Esse dispositivo, o panóptico, é definitivamente um promotor de individualidades, em que a coletividade é suprimida a favor dessas inúmeras individualidades, garantindo de forma eficaz a performance do poder, assegurado pela vigília constante que os indivíduos são submetidos. Portanto, para Michel Foucault, esses indivíduos são uma realidade fabricada pela disciplina, um produto de tal tecnologia. Assim, discorre Foucault (1999, p. 161): “o indivíduo é, sem dúvida, o átomo fictício de uma representação ‘ideológica’ da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama ‘disciplina’”.

Por essas reflexões sobre o poder e seu funcionamento, consideramos que o panoptismo em *Copacabana Palace* não é apenas uma tecnologia ideal, mas age na rede de comunicação e nas táticas do governo, oportunizando absoluta visibilidade e conexão de informações de diversas instituições, de micropoderes, que subjetivam de certo modo e com certa velocidade os sujeitos que “habitam” aquele espaço. Há de se destacar, sobretudo, que essa tecnologia se torna questionável quando se pensa arquitetonicamente esses prédios invadidos, visto que estes se localizam em uma zona nobre da cidade do Rio de Janeiro. Já não basta a individualização, o adestramento desses corpos, é necessário uma técnica que objetiva a sujeição dos corpos, um controle e regulação das populações, uma biopolítica dos corpos.

2.2. Biopolítica

O primeiro estudo foucaultiano sobre a biopolítica foi formulado com base em afirmações eminentemente sustentadas nas características de poder da contemporaneidade, o que torna pertinente se reportar a sua historicidade para compreender as análises do filósofo,

em torno da biopolítica e da governamentalidade, para que assim seja possível dialogar com a produção de políticas públicas no Brasil hoje, questão inerente a essa dissertação, visto que tais políticas implicam a produção de determinado sujeito, cidadão como sujeito de direitos.

O conceito de biopolítica emergiu nos pensamentos de Foucault, pela primeira vez, no Brasil, em uma palestra proferida no Rio de Janeiro, nominada *O Nascimento da Medicina Social*¹⁷. Não obstante, Foucault volta sua atenção para esse termo, concedendo a dimensão e a relevância que esse conceito carrega apenas com a editoração de *A vontade de saber* (1976) e, logo adiante, com os cursos ministrados no *Collegè de France*, que originaram as obras *Em defesa da Sociedade* (1975-1976), *Segurança, Território e População* (1977-1978) e *Nascimento da Biopolítica* (1978-1979).

Michel Foucault expõe que o poder se transforma segundo o impacto das mudanças históricas, dessa maneira pode-se verificar três economias de poder diferentes que se encontram nas sociedades ocidentais: a primeira, no final do período medieval, direcionada ao problema da soberania e da lei, a segunda, representada pelo desenvolvimento de técnicas do biopoder que atingia a vida das populações e a terceira, contemporânea, que surge a partir do século XIX, a tecnologia biopolítica que se centra no exercício regulador da normalização social.

Foucault traz em suas reflexões que, no século XVIII, o Ocidente passou por uma intensa modificação nos mecanismos de poder. O poder soberano que tinha por privilégio o direito da vida e da morte - em que é derivado do pai de família, conforme o teórico, o qual acreditava que ao dar a vida a seus filhos e escravos podia lhes tirar quando entendesse necessário, ou mesmo se seus escravos lhes faltassem quanto às leis, podia castigá-los e, por fim, até matá-los - foi cedendo seu lugar. Segundo Foucault (2017, p. 146), esse confisco, a partir dessa modificação, passou a funcionar apenas como um controle, uma vigilância, como um modo de organização, era “um poder destinado a produzir forças, a fazê-las crescer e a ordená-las mais do que a barrá-las, dobrá-las ou destruí-las”.

Com esse deslocamento, o direito de morte passa a um poder de gerar a vida, o que lhes era ‘proposto’ - de doar a vida em defesa do soberano - agora é perpassado por um outro tipo de controle, um controle do corpo social, para que possa garanti-la e promovê-la. Entretanto, segundo o filósofo francês, não houve com isso menos sangue por terra, as guerras eram ainda mais sangrentas, a partir do século XIX. Contudo, esse espetacular poder sobre a morte, de acordo com Foucault (2017, p. 147) “[...] apresenta-se como o complemento de um

¹⁷ FOUCAULT, M. O nascimento da Medicina Social. In: **Microfísica do Poder**. 21 ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 79-99.

poder que se exerce positivamente, sobre a vida, que empreende sua gestão, sua majoração, sua multiplicação, o exercício, sobre ela, de controles precisos e regulações de conjunto”.

As guerras já não eram em defesa de um - o soberano - mas em defesa de todos, os massacres eram ocasionados por populações inteiras, as quais tinham por pretensão a sobrevivência tanto dos corpos quanto das raças. A premissa dos Estados agora era poder matar para poder viver, eis a sua principal estratégia. Consoante a Foucault, a questão torna-se biológica, problema de um todo, não é mais uma questão jurídica, como quando se tratava do soberano, agora tem-se a necessidade de defender, uma espécie, uma raça, uma população.

Em suma, “pode-se dizer que o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 2017, p. 149, grifos do autor). O mesmo autor afirma, ainda, que esse poder sobre a vida se desenvolveu por duas formas, sendo a primeira forma centrada no corpo como máquina, em que promovia o adestramento, além de explorar a força desse corpo e inseri-lo em um sistema de controle funcional e econômico; a segunda forma toma o corpo como espécie, no corpo perpassado por uma mecânica humana, como estrutura de processos biológicos, processos esses que sofrem uma série de intervenções e controles que objetivam a regularização desse corpo-espécie. Fala-se aqui de biopolítica da população.

Foucault (2017) sustenta que houve um desenvolvimento veloz, na época clássica, das várias instituições, como a escola, além do surgimento de práticas políticas, análises econômicas, observações biológicas, como a taxa de natalidade e mortalidade, saúde pública, entre outros, o que torna visível e analisável o crescimento explícito de técnicas que objetivavam a sujeição dos corpos, o controle e a regulação das populações. Segundo Foucault (2017, p. 154),

o homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder.

Já não é mais com a coação da morte, mas com o intuito de incumbir-se da vida que o poder será capaz de apoderar-se dos processos biológicos, para que seja possível controlá-los e, se necessário, modificá-los.

A valer, para Foucault,

se pudéssemos chamar de ‘bio-história’ as pressões por meio das quais os movimentos da vida e os processos da história interferem entre si, deveríamos falar de ‘biopolítica’ para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana; não é que a vida tenha sido exaustiva integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente. (FOUCAULT, 2017, p. 154).

Uma das implicações práticas desse poder que se encarrega de promover a vida é a instituição da norma. Dito de outra forma, a necessidade de mecanismos sucessivos, eficazes, reguladores e corretivos serão indispensáveis para a instauração desse poder que tem por encargo a garantia da vida, e esses mecanismos, usados para essa manutenção da vida, não serão nada mais nada menos que a norma. Em função disso é que “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida”, como afirma Foucault (2017, p. 156).

A responsável por construir um elo entre o componente disciplina do corpo e o regulador da multiplicidade biológica, é a norma, a qual pode ser aplicada tanto em um corpo individual que se deseja disciplinar, quanto a uma multiplicidade de corpos - uma população - que se deseja regulamentar. Para Foucault, foi por intermédio dessas duas tecnologias, a disciplinar e a regulamentadora, que a sociedade de normalização foi capaz de alastrar-se por toda uma superfície que vai do orgânico ao biológico, do corpo à população.

Destarte, a análise que serviu para entender as técnicas e práticas direcionadas ao corpo individual, em instituições privadas, locais, atua para que se possa entender as técnicas e práticas utilizadas para governar populações inteiras, ainda na modernidade. Assim é possível verificar, nos estudos foucaultianos, a relação entre biopoder e biopolítica.

Pensar o biopoder e a biopolítica é ir ao encontro com o que Foucault chamou de técnicas de subjetivação, é deixar de pensar o termo liberdade como algo pertencente apenas e somente ao campo das leis e aos mecanismos jurídicos, é entender essa liberdade de maneira singular, de maneira que abranja todos os campos obscuros, nos quais a liberdade é limitada, por técnicas de subjetivação.

É importante reafirmar, como já salientado, que Foucault apaga a ideia de que o poder é totalmente caracterizado por ser negativo, segundo o teórico se o poder fosse apenas repressivo, se funcionasse apenas de maneira censurada, de maneira excludente, ele seria

muito frágil. O poder é fértil, o poder produz, e se ele é forte é porque gera desejo, efeitos propícios e vontade de saber. Nas palavras de Foucault (1998, p. 8),

o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

Outra questão colocada por Foucault, que serviu para interpelar as maneiras pelas quais certas verdades e seus efeitos práticos se formam e se estabelecem na modernidade, foi entender as formas de dominação sobre seres econômicos. Rememorando que a economia começa a funcionar nesse regime disciplinar, segundo Foucault (2009), no século XVIII, face a uma crise econômica notável pelo grande número de desempregados e carência monetária, quando “[...] o trabalho e a ociosidade traçaram no mundo clássico uma linha divisória que substituiu a grande exclusão da lepra” (FOUCAULT, 2009, p. 83). Nesse instante a percepção social em relação à pobreza foi ganhando novo sentido, visto que a sociedade começa a deixar valores religiosos e se debruça sobre uma obsessão moral, reclinada a ética do trabalho e pela ganância. O hospital Geral de Paris que recrutava os leprosos, terá um outro público, aqueles que não se encaixam na normatividade da economia, essa é a solução que o velho continente presentearia aos que não são capazes de se incumbir de suas próprias vidas, além de ser a maneira encontrada para controlar os movimentos que poderiam perturbar a ordem.

Isso segue até a segunda metade do século XVIII, quando surge o problema da escassez da mão de obra, neste momento, mais uma vez, a figura do pobre assume outra posição na sociedade e a burguesia passa a pensar no desaproveitamento dessas pessoas.

Nessa conjuntura os dispositivos disciplinares começam a rever seus objetivos, já não vão funcionar de modo a neutralizar as ameaças e incômodos que grupos poderiam ocasionar, agora os dispositivos disciplinares têm por função incentivar a vida, melhorar os meios de subsistência para que a utilidade dos indivíduos cresça, como posto anteriormente.

Nesse cenários, Foucault afirma que

a “disciplina” não pode identificar-se nem com uma instituição nem com um aparato; é um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de objetivos; é uma “física” ou uma “anatomia” do poder, uma tecnologia (FOUCAULT, 1999, p. 177).

Portanto a disciplina vai funcionar como um dispositivo tecnológico, por ser operacional, além de ser uma rede complexa que está sob o regime de uma determinada condição, que vai constituir o sujeito mediante a subjetivação e a objetivação, de maneira imperceptível.

[...] a disciplina é um dispositivo, vale dizer, uma rede de relações entre elementos heterogêneos (instituições, construções, regulamentos, discursos, leis, enunciados científicos, disposições administrativas) que surge com vistas a uma determinada finalidade estratégica [...] e cujo funcionamento e cujos objetivos podem modificar-se para adaptar-se a novas exigências (CASTRO, 2015, p. 92).

Segundo as palavras de Castro (2015), o dispositivo disciplinar vai, então, funcionar com um conjunto de técnicas, a primeira delas seria a distribuição de corpos em espaços delimitados e estruturados, que especificam a função de cada corpo e ordenam segundo uma catalogação, como, a exemplo da escola, cada aluno em sua carteira, cada empregado em sua máquina, ou ainda fazendo apologia ao nosso objeto de estudo, cada corpo em seu espaço.

Outra técnica é a gerência dos horários, segundo as atividades e também de comportamentos e ações mediante um processo transitório. Uma terceira técnica seria a organização genética do tempo, segundo a divisão temporal de um processo e a especificação de práticas regulares e contínuas.

Quando as reflexões se dobram para o termo população é inevitável não falar de governo. O governo ao exercer uma nova técnica em relação as regras que regem um povo, vai ganhando um estado supra ao poder soberano, “a tal ponto que um dia será possível dizer, para limitar o poder do rei, que ‘o rei reina, mas não governa’” (FOUCAULT, 2008, p. 99). Essa inversão de poder, segundo Foucault, está ligado diretamente à população, a mesma responsável pela economia política, foi a partir dessa emergência do poder, por ter a população em uma posição significativa, que se tornou necessário ter novos objetos de saber, como o estudo do homem como sujeito falante, trabalhador, entre outros. É a partir desses novos saberes que a população pode se instituir e se manter como correlato excepcional do poder.

Foucault (2008) coloca três formas de governo: o governo de si, a arte de governar e a ciência do bem governar, estas estão ligadas, respectivamente, a moral, a economia e a política. Ao chegar no ápice dessa pirâmide, ao governo do estado, este vai ressoar, intervir na gestão da família e, até mesmo, nas atitudes individuais de cada cidadão, tem-se aí o biopoder.

A meta do governo é inserir a economia no Estado e para isso o bom governo deve gerir a riqueza, a produção, a família, enfim, o indivíduo. Segundo Foucault (2008, p. 127),

governar um Estado será, portanto, aplicar a economia, uma economia do nível de todo o Estado, isto é, [exercer] em relação aos habitantes, às riquezas, à conduta de todos e de cada um uma forma de vigilância, de controle, não menos atenta do que o de pai de família, sobre a casa e seus bens.

O poder, a principal técnica do governo sobre a população, tem como alvo duas coisas, o território e a população, esta por ter uma relação direta com as riquezas e o meio em que vive, não apenas uma ligação positiva, mas também uma relação com as calamidades, como a doença, a fome e a morte. É preciso então gerir essa massa que pode interromper um bom governo, é necessário dispor as coisas de uma maneira que tenha um fim adequado. Eis a função do governo.

Para que tais coisas tenham o fim adequado, o governo agirá por meio de táticas e não de leis, pois é necessário que o governo produza riquezas, e isso só é possível através da população, que entra novamente em cena como preocupação primordial do governo, o qual deve garantir a mínima subsistência para que, assim, seja possível se multiplicar e produzir.

Segundo Foucault (2008) é aí que está uma das grandes diferenças entre o poder soberano e o governo, enquanto aquele age em torno da lei, para garantir seu poder, o governo, cautelosamente, age em torno de táticas, que vão gerir de forma subliminar a população.

Esse processo paulatino em que o Estado de justiça se tornou o Estado administrativo, econômico, que vagarosamente foi sendo governado, incidiu a governamentalidade, que, para Foucault, se define no conjunto formado pelas instituições, os cálculos, as análises, reflexões, enfim, as táticas que permitem exercer o poder, de forma singular e hermética, sobre a população. Governamentalidade que trouxe a evolução de uma série de aparelhos governamentais e que tem como principal objeto de saber a economia política e como ferramenta técnica o dispositivo de segurança. Fala-se, portanto, em biopoder e biopolítica, o controle sobre os corpos e sobre uma população.

Nessa direção, há a importância de destacar e compreender essa técnica que rege os corpos – o dispositivo –, que funciona como uma ferramenta que constitui os sujeitos e os organizam, cujo aliado é o discurso, o dito e o não dito, os quais carregam em si o poder e o saber.

2.3. Dispositivo

Explorar as práticas discursivas, na perspectiva foucaultiana, indo além de sua eficácia de designação e de referenciação, quer dizer desfazer os nós que os discursos estabelecem com o poder na produção de verdades historicamente localizáveis. Quer dizer, que a relação entre o discurso e o poder é obscura e, para trazer essa relação à luz, é necessário analisar as múltiplas maneiras pelas quais o discurso funciona dentro do sistema estratégico, no qual o poder está envolto e funcionando. De acordo com Foucault (2003, p. 253, grifo nosso), “o poder não está, pois, fora do discurso. O poder é algo que funciona através do discurso, porque o discurso é, ele mesmo, um elemento em um **dispositivo estratégico** de relações de poder”.

Foucault, ao relacionar e trazer reflexões entre discursos, saberes e poderes, como exposto na seção precedente, inovou as teorias clássicas do Estado, dado que introduziu o conceito de que o poder pode ser classificado como ferramenta analítica apta a esclarecer a produção de saberes, sua existência e suas transformações como fragmentos de relações de poder em dispositivos políticos (MACHADO, 1998, p. X). E a historicização desse poder foi a técnica que trouxe essa inovação.

Em resumo, a arqueogenealogia de base foucaultiana é que vai identificar e entender a lógica das práticas sociais do saber e do poder que produziram e ainda produzem o que é o indivíduo na modernidade. Para tanto, Foucault elaborou o conceito de dispositivo, devido à necessidade de introduzir às análises a heterogeneidade das práticas discursivas e não discursivas, as quais fabricam subjetividades.

Um dos principais momentos que Foucault menciona o conceito dispositivo está na entrevista *Sobre a história da sexualidade* (1999, p. 243 - 276), em que, quando questionado sobre o significado e a funcionalidade dos dispositivos, acaba por apontar três particularidades: a primeira, reitera que com esse termo propunha circunscrever um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Isto é, tal heterogeneidade afirma que o dito e o não dito são princípios do dispositivo e que ele é “[...] a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 1999, p. 244). A segunda particularidade é que o filósofo delimita o meio da relação que pode ter entre esses elementos heterogêneos, esclarecendo que há constantemente um jogo entre os mesmos - como mudança de posição, funções etc. Por fim, a terceira, em

que Foucault faz ver que o dispositivo tem como funcionalidade principal dar uma resposta a uma urgência, em um determinado momento histórico.

Ainda nessa entrevista Foucault (1999, p. 146) completa:

o dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles.

O conceito de dispositivo é derivado da emergência de se falar sobre a história da sexualidade, a qual, de acordo com o teórico, não é um aspecto da natureza, mas um dispositivo histórico - dispositivo da sexualidade, que surge em meados do século XVIII. Tange uma teia composta por um agrupamento de práticas, de discursos e de técnicas que promovem o estímulo e a formação de conhecimentos.

A estratégia desse dispositivo vem em resposta à emergência da política burguesa, que tem por necessidade uma afirmação, a qual levou a instaurar o corpo - o seu corpo- como manancial de inquietude e cuidado. O que marcou a hegemonia de um corpo intrínseco, com saúde e higiene. Seus corpos eram garantidos, assim, com vitalidade, longevidade e progeneritura, além de oferecer um brasão de respeito e poder social. Pois, diz Foucault (2007, p. 137), sua preponderância, para lá de depender da exploração econômica, reclama uma dominação física, visto que “[...] uma das formas primordiais da consciência de classe é a afirmação do corpo [...]” e, portanto, a burguesia “[...] converteu o sangue azul dos nobres em um organismo são e uma sexualidade sadia”. Eis a exemplificação do funcionamento de um dispositivo, o qual tem uma função estratégica definida, impreterivelmente, em uma relação de poder.

Dialogando com Foucault, Deleuze (1996) acredita que a ideia de dispositivo pode ser exercida como um conceito operatório, fundado em três bases que faz apologia às três dimensões foucaultianas que se diferenciam no decorrer de sua obra - saber, poder e subjetividades, tidas como correntes mutáveis, relacionadas entre si:

os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vectores ou tensores. Por isso, as três grandes instâncias que Foucault vai sucessivamente distinguir, Saber, Poder e Subjectividade, não possuem contornos definidos de uma vez por todas; são antes cadeias de variáveis que se destacam uma das outras (DELEUZE, 1996, p. 85).

Ainda de acordo com Deleuze (1996, p. 87), o conceito de dispositivo por Foucault, se constitui a partir de quatro dimensões articuladas, a saber: as curvas de visibilidade, de enunciação, linhas de força e as linhas de subjetivação. Das quais as duas primeiras correspondem às formas de funcionamento do enunciado e da visibilidade que vão reger os elementos de um determinado dispositivo, ou seja, vão determinar a funcionalidade desse dispositivo, seus “regimes de luz” e “regimes de enunciados”, o modo como se organizam os jogos entre o visível e o invisível, por exemplo, segundo suas transformações e derivações. Enquanto que as linhas de forças vão atuar como “[...] flechas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras” (GREGOLIN, 2016, p. 11). Essas linhas estão estreitamente relacionadas com o poder. Já as linhas de subjetivação são um processo que produz subjetividade a partir de outras dimensões do dispositivo. O teórico considera a subjetivação como uma linha de fuga, mutável conforme as alterações históricas.

As grandes instâncias que amparam a analítica de Foucault são resumidas e reunidas no conceito de dispositivo, entrelaçando o saber, o poder e a subjetividade. Courtine (2013, p.79), considerando essa síntese, sugere que o conceito de formação discursiva seja considerado partindo da complexidade históricas, segundo suas mutações, entendendo esse termo não apenas como palavras, mas também como coisa. Dessa maneira, a formação discursiva se aproxima do conceito de dispositivo, incorporando linguagem e prática, verbal e não verbal. A Análise do Discurso, portanto, teria por objetivo reconstruir “[...] a partir de rastros de linguagens, os dispositivos dos quais os textos não são senão uma das formas de existência material [...] trata-se também de reconstruir práticas, de devolver vida aos gestos e carne aos corpos” (COURTINE, 2013, p. 57).

Indo ao encontro da materialidade desta dissertação, se faz pertinente refletir o modo como a materialidade cinematográfica se entrecruza com uma teia de memórias, regimes e enunciados heterogêneos que se sustentam em saberes estabelecidos e fabricam outros, atingindo funções estratégicas de controle de uma população. Visto que, conforme Foucault (1998, p.244), o dispositivo se define por uma rede de elementos heterogêneos - discursos, leis, regulamentações, instituições, organizações arquitetônicas, administrativas entre outros, o que possibilita a relação do dito e do não dito. Foucault afirma, ao discorrer sobre esses elementos, que

[...] tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre esses

elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes (FOUCAULT, 1998, p. 244).

De acordo com Gaudreult e Marion (2003 apud Silva, 2016, p. 90, grifo do autor) “[...] a história do cinema passa, sucessivamente, pela *aparição* de um dispositivo técnico (uma tecnologia) – as *máquinas de visualização* –, pela *emergência de um dispositivo sociocultural* – o de *imagens em movimento* –, e pelo advento de uma instituição – o cinema”. Evidencia-se, então, que há um instrumento tecnológico que capta a realidade e a reproduz e também uma função sociocultural desse meio de comunicação. Portanto, de acordo com Silva (2016), o cinema produz e faz circular emergências discursivas que regulam as práticas discursivas, segundo um determinado momento histórico, em uma determinada sociedade.

Essas discursividades interessam a essa pesquisa por provocarem e relevar a consistência histórica na qual se sustenta a construção das representações, das imagens e palavras. Visto que não há “discurso fora de dispositivos e dispositivos sem discurso” (COURTINE, 2013, p. 29).

Indo ao encontro da discussão que se segue, Agambem (2009) ressalta a característica de unificação dos dispositivos por não se ocupar de uma tecnologia específica ou algo abstrato, mas de uma rede que se estabelece por meio de mecanismos, instituições e regras que se findam nas relações de poder. O teórico define ainda como a “disposição de uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito” (AGAMBEM, 2009, p. 11). É nessa conjuntura entre a emergência e efeito, além do corpus desse trabalho, que se colocará em reflexão o corpo como espetacularização do sujeito “invasor”. O dispositivo à medida que age como impulsionador, administra, rege, orienta e governa a sociedade da normalização. Procura-se entender o modo como, sobretudo na ordem social, uma ruptura se forma, provocando alterações nas principais instituições.

A discursivização cinematográfica do sujeito “invasor” na modernidade, em consonância com Agambem, com a propagação maciça dos dispositivos amparados pelo capitalismo, não vem à tona por acaso, já que segundo ele, “[...] na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 14).

Retomando Deleuze, recupera-se a ideia de que os enunciados são inerentes, além das visibilidades estarem ligadas as máquinas, que para o autor é “[...] uma reunião de órgãos e de

funções que faz ver alguma coisa.” (2013, p. 67). Com isso, o cinema é uma instituição artística que traz o sujeito “invasor” para a visibilidade, ao tomar esse sujeito como objeto de discurso, permitindo que sua visibilidade seja inteligível e seus enunciados dizíveis, permitindo, dessa maneira que o verdadeiro da época seja posto. Chega-se, assim, no que Deleuze (2013, p. 72) chamou de “processos do verdadeiro”, o que fabrica pelo afastamento do que é visível e do que é enunciável, tendo dois possíveis caminhos para explicar entre meio o ver e o dizer do sujeito “invasor” por meio do cinema.

Desse modo, essa instituição que promove o visível não deve ser considerada como a forma de ver de um sujeito, dado que o “[...] próprio sujeito que vê é um lugar de visibilidade, uma função derivada da visibilidade” (DELEUZE, 2013, p. 66). Fala-se, então, de uma luz que age para que as visibilidades e os enunciados se tornem perceptíveis e dizíveis, respectivamente. Assim, nas palavras de Deleuze (2013, p. 68),

o que se pode concluir é que cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de visibilidade, assim como diz tudo o que pode, em função de suas condições de enunciado. Os enunciados se dispersam conforme seu limiar, conforme sua família. O mesmo acontece com a luz que contém os objetos, mas não as visibilidades.

Compreende-se, por meio do cinema, um arranjo que porta à exterioridade formas complexas de sistematização das relações sociais, e não meramente um olhar do sujeito “invasor”. Assim, a instituição cinematográfica, além de emitir visibilidades, tornar-se condição de possibilidade para a discursivização do sujeito “invasor”, como para tantos outros. A composição técnica desse meio, trabalhada no primeiro capítulo, como o quadro, cenário, sequência, entre outros, determinam e instauram normatividades que propiciam a fala do sujeito que ele mesmo produz.

Sob tal perspectiva, Silva (2016) salienta que a função estratégica dos dispositivos é normalizadora, em que são estabelecidas regulações que podem tanto ser proibitivas como prescritivas ou ainda condutoras, respondendo, respectivamente, à ordem da lei, da disciplina e da segurança de uma população. Foucault (2008, p. 74-75) esclarece, quanto às regulações prescritivas que

a normalização disciplinar consiste em colocar um modelo, que é construído em função de certo resultado, para, então, tornar as pessoas, os gestos, os atos, conformes a esse modelo, sendo normal precisamente quem é capaz de se conformar a essa norma e o anormal quem não é capaz. Em outros termos, o que é fundamental e primeiro na normalização disciplinar não é o normal e

o anormal, é a norma. Dito de outro modo, há um caráter primitivamente prescritivo da norma, e é em relação a essa norma estabelecida que a determinação e a identificação do normal e do anormal se tornam possíveis. Essa característica primeira da norma em relação ao normal, o fato de que a normalização disciplinar vai da norma à demarcação final do normal e do anormal, é por causa disso que eu preferiria dizer, a propósito do que acontece nas técnicas disciplinares, que se trata muito mais de uma normação do que de uma normalização.

Conforme colocado anteriormente, refletir sobre a liberdade, para Foucault, requer ir além dos mecanismos jurídicos, conflitos com a lei, como se faz de costume. É a partir do poder, da sujeição, das técnicas de subjetivação que é possível entender a pluralidade do termo liberdade.

A Constituição Federal do Brasil comunga com a Organização das Nações Unidas (ONU) quando, em 1988, teve a preocupação com os direitos sociais dos brasileiros, instituindo uma série de mecanismos que assegurassem ao cidadão o essencial para que tenha uma subsistência digna. Na Carta Constitucional de 1988, portanto, encontra-se no artigo 6º direitos tais como saúde, lazer, trabalho, educação e moradia.

Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a **moradia**, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição. (BRASIL, 1988, Art. 6º, grifo nosso).

A discussão sobre a falta de moradia adequada no Brasil é muito extensa, contudo é no século XX que a situação se agrava devido ao rápido crescimento da urbanização, consequência do incentivo a industrialização e ao êxodo rural, o que não é seguido por políticas apropriadas a esse desenvolvimento que pudesse suportá-lo.

Lendo esse Artigo 6º que garante uma existência digna a todos os cidadãos brasileiros, faz com que se rememore o que Foucault chamou de Pacto de Segurança, afinal todas essas garantias são uma segurança para a sociedade, um elo entre o Estado e a população em que “[...] o que o Estado propõe como pacto à população é: ‘Vocês estarão garantidos’. Garantidos contra tudo o que pode ser incerteza, acidente, dano, risco” (FOUCAULT, 1977, p. 385). Isto é, o Estado promove estratégias para que seja possível controlar conjunturas que podem causar danos à população. Dessa forma, além de estratégias de segurança jurídicas e militares, o governo entra em ação com medidas do âmbito social, para que assim consiga regular acontecimentos aleatórios que possam, de alguma maneira, ameaçar a segurança e a tranquilidade da população.

Segundo Farhi Neto (2010), quando Foucault traz as questões referentes à sexualidade, à loucura, à raça e à segurança visa à purificação genética, são dispositivos que vão funcionar para que se possa garantir o controle hereditário, para que não coloque em risco o patrimônio biológico, como discursivizado anteriormente. Já quando a segurança parte para questões como a segurança social, na qual o direito à moradia vai se encaixar, a preocupação vai avançar e se ampliar, e no centro estará o cuidado com tudo aquilo que pode apresentar uma ameaça a vida da população, já não basta assegurá-la, mas, é necessário, proporcioná-la, incentivá-la.

Uma das ameaças colocadas por Foucault é o terrorismo, que abala a relação entre a população e o Estado, por colocar em xeque não o Estado por si só, mas o pacto instituído entre eles, o da garantia de segurança e estabilidade. E quando isso acontece o Estado deve agir, segundo Foucault (apud FAHRI NETO, 2010) de maneira ímpar. Foucault afirma que “[...] toda a campanha sobre a segurança pública deve estar apoiada – para ter credibilidade e ser rentável politicamente – por medidas espetaculares que provem que o governo pode agir, rapidamente e firmemente, acima da legalidade. Agora, a segurança está acima da lei” (FOUCAULT, 1977, p. 387).

Assim entendido, o reconhecimento de um determinado dispositivo pode ser analisado como um resultado prévio de uma questão social. O dispositivo se versa sobre uma situação específica, partindo da prática normativa, além de afetar de forma direta as ações individuais e a realidade social, é introduzido às instituições e discursos.

Dessa maneira, o dispositivo, nesse caso mais especificamente o dispositivo de segurança, está, “[...] sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 2007, p. 246). Logo, as formas de representação presentes no cinema são, de acordo com Silva (2016, p. 96), “(re)formuladas e (re)utilizadas com finalidades estratégicas diferentes, adaptando-se às exigências do dispositivo vigente e intervindo nas relações de saber-poder sobre o sujeito “invasor”, seja para direcioná-las, para bloqueá-las ou para estabilizá-las”.

A partir das discussões aqui postas, em que se apresentou a relação entre o discurso e o poder, o qual é obscuro e que para trazer essa relação à luz se faz necessário analisar as múltiplas maneiras pelas quais o discurso funciona dentro de um sistema estratégico, seguir-se-á no próximo capítulo analisando os espaços estratégicos de Copacabana Palace, para, então,

explicitar como essas relações de poder interferem na organização desse espaço urbano, nessa distribuição, colocando-se ainda em discussão os agentes do poder que por meio de seus mecanismos, os quais atuam como uma força que coage, disciplina e controla os indivíduos, podem subjetivar o sujeito “invasor”.

CAPÍTULO III

3. UM ESPAÇO ESQUADRADO, RECORTADO, COM ZONAS CLARAS E SOMBRAS: O ESPAÇO (D)O OUTRO

Buscar-se-á, neste capítulo, refletir sobre o espaço outro que se forma em *Copacabana Palace*, reportando-se ao conceito de heterotopia, a partir dos estudos foucaultianos, para pensar a realidade do espaço social, por meio da ideia da atuação de lugares representativos, que compõem o entorno da sociedade.

Para tanto, inicialmente, buscamos estabelecer como esse conjunto de signos, que constituem o corpus desta pesquisa, torna possível, as condições históricas dos enunciados circunscritos, o que permite chamá-lo de arquivo, o qual não se define puramente pela materialidade que lhe dá corpo, mas também por meio dos acontecimentos. Considerando que arquivo para Foucault é:

um conjunto das condições que regem, em dado momento e em determinada sociedade, a aparição de enunciados, sua conservação, os nexos que se estabelecem entre eles, a maneira em que se os agrupa em conjuntos estatutários, a função que cumprem, o jogo de valores ou de sacralização que os afetam, a maneira em que estão involucrados nas práticas ou nas condutas sociais em que são rechaçados, esquecidos, destruídos ou reativados (FOUCAULT, 1994, p. 708 apud CASTRO 2015, p. 78).

A partir disso, trazemos o acontecimento que causou a ruptura cautelosa, mas que mudou a ordem, sendo possível o aparecimento da materialidade em questão, para, em seguida, traçar uma abordagem sobre o espaço, discutindo sua construção, organização e distribuição, com o intuito de estabelecer como as relações de poder interferem nesses espaços, que se tornam lugares. Dessa forma, colocamos em discussão o exercício do poder para e na constituição das condutas dos sujeitos “invasores” no documentário *Copacabana Palace*.

Importa que se dê destaque à localização dos prédios invadidos no documentário, visto tal localização encontrar-se em um espaço atípico que foge à tática arquitetônica que distribui o olhar no espaço. Nessa direção, podemos tratar a questão tal como Foucault chamou de Panóptico, em que "o olhar se exerce agora de maneira descendente, em especial, sobre as crianças, os loucos ou **delinquentes**. E, quando se quer individualizar o homem são e adulto,

nós o interrogamos acerca do que há nele de infantil, doente ou **perigoso**" (CASTRO, 2015, p. 95, grifo nosso).

Nessa direção, têm-se as relações de poder que são postas, relações que definem não somente o que seja dito e lembrado, mas também o espaço em que se vive, denominado por Foucault como espaço de fora; espaço esse que não é vazio, que seria possível preenchê-lo de brilhantismo e posicionar coisas e pessoas. Um espaço que se tem no seu interior, segundo Foucault (2011, p. 414), "um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos". E é sobre esses espaços, carregados de jogos de poder que seguimos e buscamos findar a discussão deste capítulo, procurando estabelecer o modo como os espaços heterotópicos se estabilizam em *Copacabana Palace*.

3.1. Os rompimentos, fissuras e reconstituições no tripé poder, saber e subjetividade: práticas discursivas sobre *Copacabana Palace*

Michel Foucault, na apresentação de sua obra *A arqueologia do saber* (2016), sugere uma passagem da história global para a história geral, na qual intenta a reformulação do conjunto de uma sociedade, a regra que confere a coesão, suas variações nas várias instâncias, como a econômica, a social e a política, e transformações. Dessa maneira, segundo o autor, no espaço de uma dispersão, a história geral se desdobraria. Ao trazer para a discussão as séries, os recortes e as especificidades, Foucault afirma que

[...] o problema que se apresenta – e que define a tarefa de uma história geral – é determinar que forma de relação pode ser legitimamente descrita entre essas diferentes séries; que sistema vertical podem formar; qual é, de umas às outras, o jogo das correlações e das dominâncias; de que efeito podem ser as defasagens, as temporalidades diferentes, as diversas permanências; em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente; em resumo, não somente que séries, mas que “séries de séries” – ou, em outros termos, que “quadros” – é possível constituir (FOUCAULT, 2016, p. 11).

Partindo da materialidade discutida nesta dissertação, pode-se afirmar que o cinema acorda com o projeto arqueológico, visto que é possível trazer à luz a compreensão de uma série, contudo sem a pretensão de abranger as inúmeras peculiaridades do acontecimento que ele traz à tona. Responsabiliza-se, ainda, partindo de estratégias próprias, com a problematização de uma fração da história, permitindo, desse modo, que o acontecimento

discursivo imanente permaneça instável, evasivo; o que assegura, segundo Zabunyan (2011), a constituição de séries em torno de indagações, problematizações que podem alterar a relação com o passado.

É importante destacar esse encargo essencial do cinema, o qual forma um encadeamento de séries que tecem uma teia de problematizações do tempo hoje. Para tanto, a instância cinematográfica se acomoda em um espaço material de entrelaçamentos discursivos que garantem a leitura do real. Com isso, consideramos que os dispositivos teóricos-metodológicos, gerenciados por Michel Foucault, sustentam o trabalho que aqui se defende de tratar a produção cinematográfica como um processo discursivo, cuja linguagem agencia os modos de representar e interpretar o real, conforme apresentado no primeiro capítulo desta dissertação.

Amparando-nos nas proposições colocadas anteriormente, é inevitável, ao olhar e analisar arqueogeneologicamente o corpus em questão, interpelarmo-nos acerca das condições de emergência e de existência como acontecimento na ordem do saber, visto que isto circunscreve acontecimentos regulares, que arquitetam, regulam, alteram, além de produzirem discursos de determinada prática social, dos quais desvios de poder e saber sinalizam a história contemporânea do sujeito “invasor”.

Assim, uma vez que as coisas não antecedem as práticas discursivas, compreendemos, com base em Foucault, que estas constituem e determinam os objetos, já que o pensamento foucaultiano se edifica partindo da reflexão sobre as transformações históricas do dizer e do fazer na sociedade, as quais se entendem como práticas discursivas que ocasionam rompimentos, fissuras e reconstituições no tripé: poder, saber e subjetividade.

Consideramos, sob tal perspectiva, que se as coisas não precedem as palavras, os processos de subjetivação, tal qual o processo de objetivação são práticas que aproximam o sujeito à verdade. Desse modo, conforme Foucault (2014), a verdade é da ordem do acontecimento, ou seja, não é una, nem acrônica, ela acontece sempre em um lugar e um tempo. Isso faz com que se questione o acontecimento que permitiu o corpus desta pesquisa ser possível.

Nesse sentido, na obra *A ordem do discurso*, Foucault (2014, p. 52 - 53) defende que a história geral atravessa todas as esferas dos acontecimentos, considerando todos os elementos e determinando a série da qual faz parte, com a finalidade de encontrar a “regularidade dos fenômenos e os limites de probabilidade de sua emergência”. À noção de acontecimento, de acordo com Foucault (2014, p. 54), deve-se atribuir o seguinte estatuto:

Certamente o acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se com efeito de e em uma dispersão material.

Quando se fala em acontecimento na análise do discurso, não se fala no plano do pensamento, nem na ordem das coisas, mas sim do agrupamento de regras que permitem que um discurso aconteça. Segundo Foucault (FOUCAULT, 2016, p. 33), “a descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” Por que o discurso aqui é sobre o sujeito “invasor” e não sobre o investimento em prédios de classe média alta para a valorização do bairro Campo Grande, na zona oeste do Rio de Janeiro?

Foucault (2014, p. 26), afirma, que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. O discurso é descontínuo, uma dispersão, coloca em jogo condições que o distingue de discursos já ditos ou de discursos ditos de outra forma. E a pergunta que se procura responder, então, é: “[...] que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?” (FOUCAULT, 2016, p. 34). Qual o acontecimento que trouxe a ruptura com a história que tornou possível o discurso do sujeito “invasor”?

Considerando a discussão apresentada até aqui, realizou-se uma pesquisa em busca de respostas à pergunta anterior. Identifica-se, em um primeiro momento, que, entre os anos de 1960 e início de 1970, houve no Brasil o chamado milagre econômico, em que a economia brasileira cresceu em média de 10% ao ano, momento ímpar, no qual o investimento no bairro de Campo Grande, no Rio de Janeiro, e que os prédios, os quais esta dissertação traz para a discussão, começaram. Contudo, esse crescimento, motivado pela política de substituição das importações, que ocorria desde o governo Juscelino Kubitschek, só foi possível devido a empréstimos internacionais, fazendo os gastos públicos crescerem. A partir de 1973, quando a crise do petróleo fez o custo subir em torno de 400% em três meses, a economia brasileira começou a apresentar taxas de inflação gradativas. O PIB já não crescia tanto e o Brasil entrou na década de 1980 com inflação, dívida externa elevada e indústria defasada, levando muitos projetos, como a construção dos prédios, serem abandonados.

Esse acontecimento foi a ruptura da história que tornou possível o enunciado em questão. A hiperinflação, que ocorreu no Brasil entre as décadas de 1980 e 1990, cuja inflação desenfreada chegou a exceder os 80% ao mês, isto é, um mesmo produto duplicava de preço de um mês para o outro, fez com que a população mais pobre, que não podia se defender das perdas, colocando o dinheiro em aplicações que rendessem juros diários e que fosse possível acompanhar a desvalorização da moeda, perdesse o pouco que tinha, engendrando para que muitos não conseguissem arcar com seus aluguéis e empréstimos. Condições de possibilidade para a historicidade do deslocamento que permitiu o abandono das obras dos prédios de *Copacabana Palace* e consequentemente sua invasão.

Nesse sentido, o interesse maior, neste momento, não está nos enunciados sobre o esquecimento, sobre a miséria ou sobre a desvalorização do bairro, mas nos discursos que ecoam ainda hoje nas práticas discursivas, discursos sobre o sujeito “invasor” e suas práticas, sobre seus corpos e modos de olhar. Quadros discursivos que ao serem retomados, recebem novos significados, permitindo a estes mesmos discursos e sujeito se inscreverem como singulares ou, conforme Foucault (2014, p. 26), um “novo [que] não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”.

Considerando esse acontecimento, seus agentes e fatores, assim como a localização – o espaço urbano –, trouxemos à reflexão e discussão a organização desse espaço, buscando, do mesmo modo, estabelecer as relações de poder que ali se constituem.

3.2. O espaço urbano e relações de poder

Ao se discutir o espaço é importante considerar que a preocupação teórica que se tem hoje em pensar os espaços que surgem não é nova. Sobre isso, Foucault (2011, p. 411) já alertava, na conferência proferida no Círculo de Estudos Arquitetônico, em 14 de março de 1964¹⁸, ao afirmar que "o próprio espaço na experiência ocidental tem uma história, e não é possível desconhecer este cruzamento fatal do tempo com o espaço".

O autor enfatiza naquela conferência que, na Idade Média, o espaço era um conjunto hierarquizado de lugares, a dicotomia entre os lugares predominava, havia o lugar do sagrado e do profano, o lugar urbano e o rural, "havia os lugares onde as coisas se encontravam colocadas porque elas tinham sido violentamente deslocadas, e depois os lugares, pelo

¹⁸ FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

contrário, onde as coisas encontravam sua localização e seu repouso natural" (2011, p. 412). A essa hierarquia chamava de espaço de localização.

Pensando nesse espaço de localização, é necessário refletir como o espaço urbano é construído, é organizado e distribuído, além de pensar, também, sobre a constituição das relações de poder e como sua atuação interfere nessa organização, nessa distribuição de espaços, que se tornam lugares. Coloca-se assim, em discussão, os agentes do poder que permeiam esse processo, além de entender os interesses imbricados nessa distribuição, no documentário *Copacabana Palace*. Visto que, segundo Foucault (2011, p. 413) o problema do lugar

não é simplesmente questão de saber se haverá lugar suficiente para o homem no mundo - problema que é, afinal de contas, muito importante -, é também o problema de saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim.

Foucault (1998, p. 165), ressalta a significância da geopolítica para os estudos históricos, afirmando que “a geografia deve estar bem no centro das coisas de que me ocupo”, pois, tanto o tempo como o espaço são vetores analíticos, que devem ser interrogados, sendo eles dispersos e descontínuos. Dessa maneira, não há um tempo e um espaço fixo, mas temporalidades diacrônicas e espaços compostos por práticas divisórias dos corpos.

Considerando que esta sessão provoca o espaço em seu sentido relacional, o que não era algo novo para a Geografia em 1984, quando Foucault autorizou a publicação de sua conferência, um espaço que se delineia a partir de relações entre posições incondicionalmente irreduzíveis uns aos outros e habilitados a produzir configurações distintas, de validar sua particularidade de espaço relacional, qualificando-o como um espaço heterogêneo, favorece mais ainda as contribuições foucaultianas para a Geografia e também para as ciências sociais. Isto porque, conforme Foucault

seria preciso fazer uma “história dos espaços” – que seria ao mesmo tempo uma “história dos poderes” – que estudasse desde as grandes estratégias da geopolítica até as pequenas táticas do habitat, da arquitetura institucional, da sala de aula ou da organização hospitalar, passando pelas implantações econômico-políticas. É surpreendente ver como o problema dos espaços levou tanto tempo para aparecer como problema histórico-político: ou o espaço era remetido à “natureza” – ao dado, às determinações primeiras, à “geografia física”, ou seja, a um tipo de camada pré-histórica, ou era concebido como local de resistência ou de expansão de um povo, de uma cultura, de uma língua ou de um Estado. Em suma, analisava-se o espaço

como solo ou como ar; o que importava era o substrato ou as fronteiras. Foi preciso Marc Bloch e Fernand Braudel para que se desenvolvesse uma história dos espaços rurais ou dos espaços marítimos. É preciso dar continuidade à ela e não ficar somente dizendo que o espaço pré-determina uma história que por sua vez o modifica e que se sedimenta nele. A fixação espacial é uma forma econômico-política que deve ser detalhadamente estudada (FOUCAULT, 1998, p. 212).

Apesar dos difíceis caminhos atravessados pelas reflexões acerca do espaço, em *Outros Espaços* (2011), o filósofo esclarece que seu interesse não está em uma análise profunda sobre a episteme de espaço, sua multiplicidade e heterogeneidade, nem mesmo em determinar, por meio de análise, regularidades que o constitui. A inquietação se pautava na análise de “determinados posicionamentos que carregam em si a propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de tal modo que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações por eles designadas” (FOUCAULT, 2011, p. 414).

Assim, a disposição espacial, bem como sua organização e reorganização, é um mecanismo indiscutível do exercício do poder. É o espaço produzido pelo poder. Desse modo, à luz de discussões referentes ao elo entre segurança e história do espaço, flexionamo-nos ao quesito já discutido, de maneira inicial, no capítulo 2, governamentalidade, que nas palavras de Foucault (2008, p. 435),

Por essa palavra governamentalidade, eu quero dizer três coisas. Por governamentalidade, eu entendo o conjunto constituído pelas instituições, pelos procedimentos, análises e reflexões, pelos cálculos e pelas táticas que permitem exercer esse modelo bem específico, ainda que complexo, de poder, que tem por alvo principal a população, por modelo principal de saber a economia política, por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por governamentalidade, eu entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, conduziu incessantemente, durante muito, muito tempo, à preeminência desse modelo de poder que se pode chamar de governo sobre todos os outros: soberania, disciplina etc. [...] enfim, por governamentalidade, eu acredito que seria preciso entender o processo, ou melhor, o resultado do processo pelo qual o Estado de justiça da Idade Média, que se tornou nos séculos XV e XVI Estado administrativo, como se viu pouco a pouco governamentalizado.

A compreensão de governamentalidade permitiu que o olhar sobre a realidade híbrida do governo dos corpos fosse aperfeiçoado, simultaneamente na individualidade e na totalidade, na disciplina e na biopolítica, em que o governo das práticas não se daria apenas pelo Estado, mas também por meio de instituições reconhecidas, como a escola, a igreja, a família e assim por diante, numa dinâmica e complexa rede de relações entre saber-poder-subjetivação, tecendo um dispositivo político e histórico.

Concatenado a essa discussão, Michel Foucault passou a utilizar a planta arquitetônica do panóptico como ferramenta de análise, o qual denominou de diagrama das relações de força na contemporaneidade. O panóptico não era somente uma tecnologia ideal, mas agia na rede de comunicação entre as construções e as táticas do governo, uma vez que oportunizava absoluta visibilidade e conexão de informações, de diferentes estratégias de saberes e poderes que subjetivavam de um certo modo, e com uma velocidade e constância considerável.

Classificado como um mecanismo de poder por propiciar a prática da análise, organizado de tal modo para avaliar os corpos em verdade, além de puni-los, partindo de uma política de produtividade e docilidade, o panoptismo permitiu correlacionar a regulação da polícia precisa com táticas de seguridade social, ou seja, a biopolítica, como discutido no capítulo anterior.

Sendo assim, essa tecnologia era empregada para gerir toda uma população no âmbito das migrações e seus perigos, na fluência nas estradas, regulando a urbanização tanto na cidade como nas moradias, fazendo circular mercadorias por vias marítimas, administrando assim um território, transformando um local em centro de desenvolvimento e investimento, capitalizando-o ao fragmentar agrupamentos indesejados, para, desse modo, impedir a circulação classificada como suscetível; assim como ocorreu nos anos 60 e 70 no bairro de Campo Grande, quando iniciaram a construção dos prédios de *Copacabana Palace*.

Essa tecnologia, ainda, tem como objetivo controlar as relações entre o campo e a cidade, aspirando a distribuição das assimetrias, além de atuar com estratégias para garantir uma geometria da cidade, de maneira a favorecer a higiene pública com finalidade de consumo, de diminuir os perigos de uma circulação desordenada e ainda como uma figura de um organismo funcional, que é constituído por regras visando o aumento ou a diminuição de habitantes por espaço. Em suma, o panoptismo é uma tecnologia que gera, distribui e organiza um dado espaço.

Considerando o exposto surgem inquietudes referente aos prédios em discussão nesta dissertação, visto que os prédios de *Copacabana Palace* se encontravam localizados em uma zona nobre do Rio de Janeiro. Quando iniciado esse estudo, os prédios abrigavam mais de 300 famílias de baixa renda, as quais viviam em situação insalubre, sem saneamento básico e sem segurança, o que trazia à vizinhança desse lugar, aos pertencentes a esse mesmo espaço, desconforto e insegurança. Como podemos observar por meio dos depoimentos da publicação apresentada na figura que se segue:

Figura 1 - Conjunto de prédios invadidos¹⁹

Conjunto de prédios inacabados em Campo Grande abriga 400 famílias em condições insalubres



Bom dia, moro em um condomínio ao lado, já fiz várias ligações declamando da condição de abandono em que vive estas pessoas, e sem contar que esse é o meu cartão postal, o que desvaloriza e muito o meu imóvel

Moro próximo a esses prédios e sempre tem alguém no condomínio pedindo comida, roupa e etc... Por várias vezes bateram na minha janela pedindo, do q se eu der a primeira vez ele sempre vai estar na minha porta pedindo.

Pobreza é uma desgraça! Só sabe reproduzir, não sabe viver em organização e fica se fazendo de vítima do sistema. Secretaria Estadual de Habitação? Em vez de ficar treppanddo, vão trabalhar vaga bun dos !!!

Fonte: Disponível em: <<https://extra.globo.com>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

Ao analisar essa situação, a localização, os corpos que ali se encontravam, a não distribuição e organização desse espaço, é questionável a tecnologia do panoptismo, já que é perceptível uma falha no funcionamento desse mecanismo de segurança.

¹⁹ Publicação e comentários podem ser acessados em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/conjunto-de-predios-inacabados-em-campo-grande-abriga-400-familias-em-condicoes-insalubres-15661670.html>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

É explícito, ao considerar os comentários na postagem, apresentada pela figura 1 acima, o descontentamento dos moradores pertencentes ao mesmo bairro que os prédios em questão. A vizinhança dos prédios demanda, ainda que inconscientemente, o funcionamento efetivo da biopolítica naquele espaço, a qual, ao higienizar um espaço, cumpre com o seu papel de protetora de um território. Exige, ainda, que a tecnologia do panoptismo entre em ação, colocando cada qual em seu lugar, sob o olhar do poder, que assegura à população normativa um lugar arquitetado, vigiado e seguro. Um território disciplinado, com corpos docilizados.

Em consonância com a teoria de Foucault, uma maneira de organizar a sociedade com estratégias governamentais, nas quais médicos e militares eram os administradores do espaço coletivo, era a polícia da disciplina e da saúde, juntamente com a expansão da seguridade social por meio do dispositivo diplomático-militar, agindo através de racionalidades da economia, política, estatística, história e da geografia. Nesse sentido, higienizar a cidade é uma maneira de gerir a vida em nome da proteção social e de um gerenciamento do território, de maneira a fortalecer a circulação, porém com certo cuidado, ou seja, fazia-se a liberdade atuar na fronteira das práticas de segurança, contudo esse gerenciamento, como citado anteriormente, é falho no bairro de Campo Grande, zona Oeste do Rio de Janeiro. Sendo assim, conduzir a existência com mecanismos de ordem do espaço, de controle sanitário da cidade, de comando da higiene das casas, vestimentas e também dos pensamentos e sentimentos foram as inquietude dos líderes, e ainda hoje estão presentes na modernidade, nas diferentes práticas de vizinhança (FOUCAULT, 1999).

Segundo o autor, tanto os mecanismos de poder da soberania quanto os disciplinares e os biopolíticos, já discutidos no capítulo anterior, encontram-se nessa tarefa. O primeiro gere o território submetido ao soberano, o segundo tem por objetivo controlar o cotidiano dos corpos de forma acurada frente a disposição dos espaços, enquanto que o terceiro tem como principal meta gerir a população em nome da vida e da segurança.

Considera-se, assim, que há um enfrentamento belicoso de forças, pensando na genealogia foucaultiana, que acontece invariavelmente em um espaço a ser considerado como uma fração de uma problematização dos modos de agir e pensar. Ademais, como já mencionado no capítulo anterior, as relações de poder não se limitam aos muros, pois se exercem dentro e fora deles, ocorrendo sempre em um determinado espaço, à vista disso que se pode afirmar que os mecanismos disciplinares governam populações inteiras em um lugar específico, ajustando a circulação como gestão da multiplicidade, como afirma Foucault

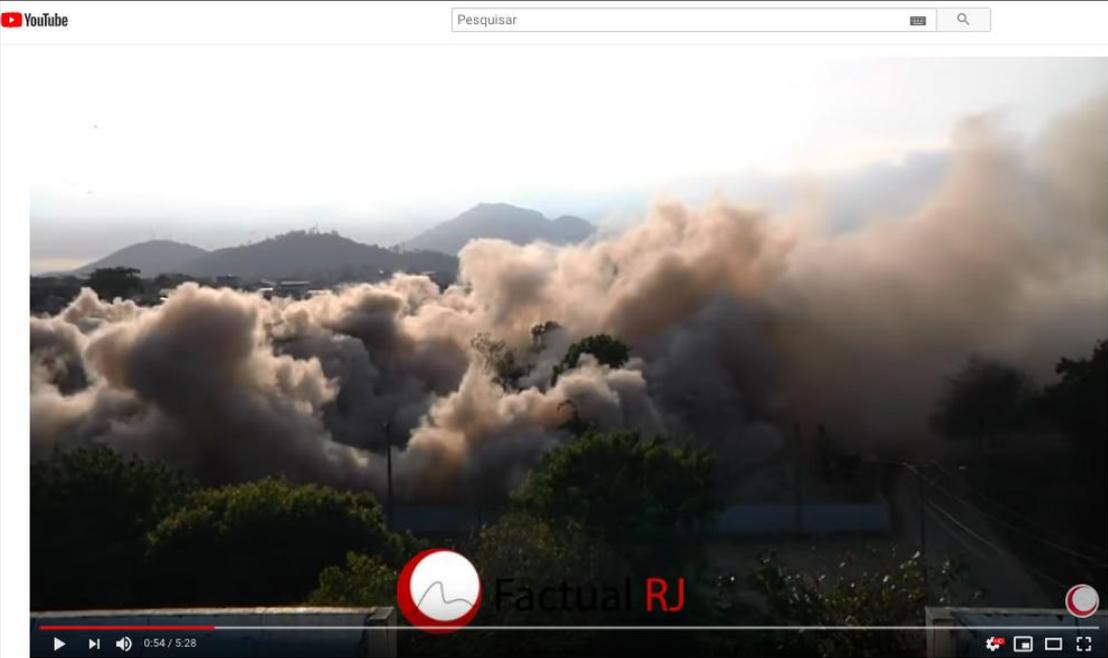
(2008, p. 16-17): "portanto, afinal, a soberania, a disciplina, como também, é claro, a segurança só podem lidar com multiplicidades. Por outro lado, os problemas de espaço são igualmente comuns a todas as três".

Na contemporaneidade é possível pensar nessas contribuições observando e descrevendo os efeitos de produção de subjetividade por meio da arquitetura de diversas instituições, como escola, hospitais, prisões, entre outras, as quais têm os objetivos aproximados, visando fabricar corpos dóceis e úteis, regulando a vida em nome da defesa da sociedade, assim como a distribuição geográfica de uma cidade.

Os espaços se confundem e se mesclam, sejam eles locais, regionais ou globais, ao mesmo tempo em que se individualizam ao legitimar valores, por campo de discurso, dialetos, trabalho etc.; no caso dos prédios em questão, o bairro de Campo Grande é um espaço que se amálgama, contudo quando se fala no espaço dos prédios invadidos, ele se individualiza por carregar subjetividades e valores diferentes dos que estão extramuros. Os territórios são reorganizados por meio de demandas neoliberais, do direito mundial da cultural. Frente a essa variação, outras tecnologias políticas emergem, sendo finas e moduladoras, rápidas, flexíveis, expandindo os controles em meio aberto, entrecruzando os espaços fechados e criando entre eles uma malha de comunicação acirrada (DELEUZE, 1992).

Ora, em meio a produção desta dissertação, os prédios de *Copacabana Palace* foram implodidos, a inquietação que norteava este capítulo, que questionava a teoria foucaultiana sobre o panoptismo, assim como o funcionamento da biopolítica, desfizeram-se. Vê-se, com esse acontecimento, os mecanismos da governamentalidade atuando, mais uma vez, tanto no espaço, como nos corpos, levando com essa implosão a seguridade pública e a higienização para os moradores desse espaço. Abaixo podemos refletir sobre o impacto que a implosão causou aos moradores do bairro Campo Grande - RJ:

Figura 2 - Implosão dos prédios invadidos no bairro Campo Grande- RJ²⁰



A Implosão dos sonhos dos moradores do condomínio Jambalaia
30.415 visualizações

Factual RJ
Publicado em 23 de set de 2018

INSCREVER-SE 440 MIL

—A implosão dos cinco prédios do Complexo Jambalaia, em Campo Grande, neste domingo, provocará interdições de trânsito a partir das 6h. Marcada para as 7h, os edifícios serão implodidos após avaliação da Defesa Civil, que identificou sérios problemas estruturais e riscos

4 meses atrás

Sonho mesmo... convivia com essa situação há mais de 20 anos, perdi as contas de quantos casos de estupros, assassinatos, tiroteios e assaltos aí... agora meu bairro perde esse aspecto de abandono. Feliz de mais...

9 18 RESPONDER

4 meses atrás (editado)

Socialista de cú é rola, vão trabalhar bando de vagabundos..... não ganhei nada, tudo que tenho veio do meu trabalho, infelizmente o que eles tem tbm vem do meu trabalho.

Brasil país de tolos.....

HÁ 5 MESES

Deveriam implodir esses prédios pavorosos com todos os parasitas invasores dentro. Seria um grande favor ao planeta. Menos parasitas, menos problemas sociais.

4 18

Fonte: Disponível em: < <https://g1.globo.com> >, <<https://www.youtube.com>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

²⁰ Imagens retardadas de: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/23/implosao-de-5-predios-interdita-ruas-de-campo-grande-no-rio-veja-esquema-de-transito.ghtml>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=5A5nbAyBHQc>>. Acesso em: 13 jan. 2019.

Nessa direção, o pacto de segurança, que se vê funcionar com essa implosão, acondiciona a população sob os braços do Estado que trabalha por parte dos habitantes como uma sociedade, o que se pode interpretar como um trato social, ou ainda, para Foucault, (2008, p. 385) uma individuação que o filósofo caracterizou como “pacto de segurança”, sobre o qual pontua: “Vocês estão garantidos. Garantidos contra tudo que possa ser incerto, acidental, danoso ou de risco. [...] O Estado que garante a segurança é obrigado a intervir em todos os casos em que a trama da vida cotidiana é interrompida por um acontecimento singular, exceptional”.

É possível, também, interpretar essa implosão como medida preventiva, um apagamento necessário para manter a ordem da população, um apagamento da memória de um acontecimento que rompe com o percurso histórico, que pode colocar em risco esse pacto social.

Nesse ponto, importa apresentar o acontecimento que motivou a implosão dos prédios e que, conseqüentemente, levou essas pessoas e espaço ao apagamento. Ocorreu no centro da grande metrópole paulista - São Paulo - no dia 1 de maio de 2018. Um prédio de 24 andares, nas mesmas condições dos prédios cariocas aqui em discussão: um prédio invadido, com moradores em situação insalubre, sem assistência alguma para a mínima sobrevivência, entrou em chamas e, logo depois, desabou, levando, no mínimo, duas pessoas a óbito, o que provocou pânico a moradores e vizinhos, além de trazer questionamentos da população e da mídia, diga-se mais uma vez, instituição por excelência, sobre a falta de controle de órgãos públicos.

Esse acontecimento pode ter sido fundamental para a implosão dos prédios de *Copacabana Palace*, era necessário que a população em geral apagasse da memória o descaso, a falta de segurança, o desastre de São Paulo. Assim esse segundo acontecimento, vem para prevalecer ao primeiro, para tanto essa implosão foi divulgada na mídia, com uma certa espetacularização. O prefeito da cidade presente, a contagem regressiva e o isolamento da área contribuíram para o "evento".

Dessa forma, em consonância com Foucault, esse rompimento levou ao silenciamento e apagamento de múltiplas vozes e de possibilidades de apreensão do discurso anterior à implosão dos prédios cariocas, estabelecendo como objetivo primeiro o exclusivo saber de um Governo alerta que implodiu os prédios em detrimento a segurança da população.

Nessa direção, têm-se as relações de poder que são postas, relações que definem não somente o que seja dito e lembrado, mas também o espaço em que se vive, o qual Foucault

denominou de espaço de fora, espaço esse que não é vazio, que seria possível preenchê-lo de brilhantismo e posicionar coisas e pessoas. Porém um espaço que se tem no seu interior, segundo Foucault (2011, p. 414), "um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos". E é sobre esses espaços, carregados de jogos de poder, que se seguirá a análise de *Copacabana Palace*, procurando entender os espaços utópicos e os heterotópicos que ali se estabilizam.

3.3. Espaços utópicos: heterotopias urbanas

Foucault apresenta, ao trazer a ideia de heterotopia, uma abordagem espacial que permite uma interpretação plural da sociedade, considerando fenômenos que precedentemente seriam desconsiderados devido ao seu caráter marginal, apolítico e mutável, opondo, dessa maneira, tempo e espaço, este relacionado ao dinamismo social, as alterações, aos enfrentamentos de ideias e a eminência de novas representações e aquele ligado à consolidação de narrativas e significados que obtém valor com a estabilidade e manutenção do poder associado a uma instância.

Nas palavras de Foucault (2011, p. 411),

A época atual será talvez, sobretudo, a época do espaço. Nós estamos na época do simultâneo, nós estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Nós estamos em um momento no qual o mundo se faz sentir, creio eu, menos como uma grande vida que se desenvolverá através dos tempos do que como uma rede que liga pontos e que entrecruza seus laços.

Para o filósofo, os espaços estão conectados a todos os outros, contudo se determinam a partir de suas posições ou, ainda, a partir de suas contraposições. Espaços esses denominados heterotopias. Espaços produzidos, marcados, arquitetados, enfim, calçados a partir de relações de poder localizadas. O que se difere das utopias, as quais se determinam por espaços ilusórios, idealizados, imateriais, presumivelmente inalcançáveis. Assim, pode-se afirmar que as heterotopias seriam espaços concretos e reais, utopias, com efeito, alcançadas. Lugares sem lugares, fora de todos os lugares, mas, de qualquer forma, localizáveis – definitivamente distintos de tudo o que parecem refletir.

O empenho em se debruçar nas análises de Foucault quanto à heterotopia se justifica pela busca em compreender os embates espaciais travados pelos sujeitos “invasores” de *Copacabana Palace*, ao passo que se pode tentar aproximar, por meio da apropriação e da

resignificação dos espaços urbanos, suas estratégias e táticas de luta, as quais poderiam ser caracterizadas, nessa envergadura teórica, como aporte para a gênese e preservação de enclaves subversivos, quando a reflexão está debruçada na luta pela moradia e pelo direito ao trabalho e sobrevivência – ou seja, heterotopias urbanas.

Essa aproximação é possível ao lembrarmos toda a dimensão de análise do poder trabalhadas por Foucault, como foi disposto no segundo capítulo, em que tal poder é quem disciplina e controla tanto o indivíduo quanto a sociedade como um todo. Podendo ser um macropoder, transcendente, como os aparelhos de Estado, ou os micropoderes, que são inerentes às relações sociais. De qualquer maneira, sempre um poder que auxilia a heteronomia: a sujeição a uma regra exterior ou à vontade de outrem.

Foucault colabora de forma imensurável, ao aprofundar suas reflexões acerca da genealogia do poder por meio de uma arqueologia do saber, para novas maneiras de interpelação da discursividade local, para estimular saberes livres de sujeição, contribuindo para o desenvolvimento de possibilidades e perspectivas de análise do poder na sociedade.

Tais abordagens do poder não têm como objetivo a busca da origem ou seus mecanismos gerais, mas as suas ramificações. Não tem por pretensão questionar ou explicar quem detém o poder, mas qual a sua intencionalidade, onde se relaciona com seu objeto, onde produz seus efeitos e o porquê, além de reconhecê-lo como algo circular, funcionando em rede, o que favorece as multiplicidades de uso e apropriação do espaço. Sendo assim, o poder, segundo os estudos foucaultianos, não se aplica aos indivíduos estáticos, mas é a partir do indivíduo que ele é reproduzido e existe.

Quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana (Foucault, 1998, p. 131).

A medida que Foucault traz a discussão da disciplina e do controle, ele traz também para o debate a criação de aparelhos de poder/saber e de múltiplos domínios de conhecimento, com um discurso que difere ao da lei e da regra, em que esta não se assemelha à jurídica, mas a regra natural, a normatização. Em suas palavras:

Controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. [...] Esses métodos que permitem o controle minucioso das

operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas” (FOUCAULT, 1999, p. 118).

Esse debate sobre o poder está indiretamente ligado ao debate espacial e se faz necessário para se pensar a organização dos corpos no espaço e a disciplinarização espacial. Foucault (1998, p. 148) ressalta que, quanto ao efeito do poder sobre os corpos, não se trata de confundir ou igualar o poder à repressão, visto que

se o poder tivesse apenas a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber (sic). O poder, longe de impedir o saber, o produz.

Pois bem, quando esse poder se apresenta de modo diferente, desviando do senso comum, da ideia de que é algo que faz mal, sem remeter à repressão e coação, passa a ser percebido de forma desigual na organização de espaços, como na definição de território, assim como nos diferentes usos prováveis, além de ponderar as contradefinições, nos espaços caracterizados por aquilo que não são - pela ausência, pela carência, ausência do Estado, do Poder Público, de planejamento, de habitação, de trabalho, entre outros. Esse poder imanente, legitimado por sua mundanidade, está no cotidiano, nas ruas, faz-se no fazer dos indivíduos, é microbiano. Conforme Michel De Certeau (2008, p. 175, grifo do autor), esse poder é o que constitui as

práticas microbianas, singulares e plurais, [...] procedimentos que, muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçam em uma proliferação legitimada, desenvolvidos e insinuados nas redes de vigilância, combinados segundo táticas ilegíveis mas estáveis a tal ponto que constituem regulações cotidianas e criatividade sub-reptícias que se ocultam somente e graças aos dispositivos e aos discursos, hoje atravancados, da organização observadora. Esse caminho poderia inscrever-se como uma seqüência, mas também como a recíproca da análise que Michel Foucault fez das estruturas de poder. [...] Mas a esses aparelhos produtores de um espaço disciplinar, que **práticas do espaço** correspondem, do lado onde se joga (com) a disciplina? Na conjuntura presente de uma contradição entre o modo coletivo da gestão e o modo individual de uma reapropriação, nem por isso essa pergunta deixa de ser essencial, caso se admita que as práticas do espaço tecem, com efeito, as condições determinantes da vida social.

Tais espaços da microfísica do poder e das práticas microbianas são resultado de práticas socioespaciais recorrentes que fundamentam a existência de espaços outros, quando se remete a outras relações de poder do espaço, além de outra relação de poder nas relações sociais, o que pode ser denominado, segundo Foucault (2011), por heterotopias.

Esses espaços permitem que as relações de poder sejam compreendidas por meio de práticas que se nivelam entre o que se espera formalmente, o que é autorizado, concordado - a gestão institucional - e aquilo que é subvertido, contestado, (re)significado e (re)apropriado a partir de práticas regular de indivíduos que usufruem e produzem no espaço, as quais renovam as forças, as lutas e as resistências entre os múltiplos interesses e significados.

Nesse sentido, incluir a heterotopia desenvolvida por Foucault é fundamental para a compreensão da dinâmica socioespacial dos sujeitos “invasores” de *Copacabana Palace*, pois, ali, tem-se práticas que residem e se equilibram justamente entre o formal, o institucional, o moralmente aceito e aquilo que se torna necessidade, justo e possível para a sobrevivência na cidade, para que seja possível lutar diariamente. Essas formas de ressignificação e reapropriação são o que garantem a sobrevivência dos indivíduos que usufruíram daqueles seis blocos abandonados, na zona oeste do Rio de Janeiro, os quais, intencionalmente, nem mesmo encontram-se localizados de forma objetiva e precisa no documentário, com as inúmeras contradições e conflitos de interesses, é o que se pode denominar heterotopias.

De acordo com Foucault (2011), as heterotopias se fazem presentes em qualquer cultura, não possuem uma forma padronizada, universal de existência, mas são essencialmente opostas às formas totalizadoras que buscam a homogeneização, a unicidade ou a excelência, o que chamou de espaço sacralizado. Segundo o autor

[...] apesar de todas as técnicas nele investidas, apesar de toda a rede de saber que permite determiná-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado [...]. Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquele que a obra de Galileu provocou), mas talvez não tenhamos ainda chegado à uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização (Foucault, 2011, p. 413).

As heterotopias, que escapam das formas sacralizadas, direcionam-se a modelos de organizações autônomas, não centralizadas e que, para serem válidas, não precisam da aprovação de um sistema comum. Contudo, isso não quer dizer que tem total abertura a indiferentes propostas ou empreendimento, ou um ascetismo totalmente voluntário. A característica de caminhar em sentido contrário ao sistema não quer dizer que há uma política escassa e o princípio de ser o contraditor, mas ali existem saberes, consequentemente poderes, diversos daqueles, saberes particulares, locais, regionais, politicamente díspares e que, por essa razão, suas forças vêm somente à dimensão que os opõe a todos aqueles que os cercam. É uma insurreição dos subalternos contra os efeitos de poder centralizado. Dessa forma, as heterotopias com suas ramificações, em sua imanência, inscrevem o poder no espaço e escapam à normalização, ao que se espera.

Não obstante, de acordo com Foucault (2011), as heterotopias podem se tornar críticas – heterotopia de crise – quebrando com a norma geral, com instituições socialmente aceitas e gerando comportamentos e espaços em que o que prevalece é o rompimento, a crise. Desse modo, pode se tornar, também, desviante – heterotopia de desvio – "aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida" (FOUCAULT 2011, p. 416) com um comportamento que não se enquadra nos padrões, mas que, ainda assim, pode-se encontrar na sociedade, em espaços marcados que dão origem a espaços ou territórios desviantes, tais como as casas de repouso e as clínicas psiquiátricas. Tem-se, ainda, que "a ociosidade constitui uma espécie de desvio", o que remete aos "invasores" de *Copacabana Palace*, visto que assim são percebidos: como ociosos.

Essa comunidade faz funcionar de modo distinto organizações espaciais que sempre existirão, criando espaços outros, como o cemitério, exemplo citado pelo teórico. Ainda segundo Foucault (2011, p. 418), "a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis", assim como podemos perceber por meio do documentário em questão, em que o prédio invadido – o lugar real – torna-se o espaço de moradia, de trabalho e de lazer, espaços distintos em um só lugar.

Outra característica dos espaços heterotópicos é que "[...] parecem puras e simples aberturas mas que, em geral, escondem curiosas exclusões, todo mundo pode entrar nesses locais heterotópicos, mas na verdade não é mais que uma ilusão: acredita-se penetrar e se é, pelo próprio fato de entrar, excluído" (FOUCAULT, 2011, p. 420). Esse fato também se evidencia em *Copacabana Palace*, em que os moradores adentram àquela comunidade,

porém, uma vez dentro, passam a ser considerados desviantes, ociosos pela sociedade pertencente à norma.

Por fim, as heterotopias têm por função, quando se pensa nos espaços remanescentes, criar um espaço de ilusão, “denunciando qualquer espaço real ou ainda criar um outro espaço real [...] tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado; mal disposto e confuso” (FOUCAULT, 2011 p. 421). Em *Copacabana Palace*, suas testemunhas criam no espaço, então denunciado pelo documentário, um espaço de ilusão, em que os moradores têm o cuidado de decorar, de cuidar, como se fossem suas casas.

Ao analisar a experiência dos sujeitos “invasores” de *Copacabana Palace*, é perceptível que as ações colocadas em funcionamento por tais indivíduos contribuem de maneira significativa para a criação de heterotopias no espaço urbano Carioca, dado que questionam, subvertem e transgridem a ordem institucional pré-estabelecida.

Ao falar desses sujeitos, fala-se de uma comunidade crítica, visto que rompem com a norma que rege a vida urbana institucional, transformando espaços ao fomentar a ocupação do prédio. Rompem não apenas ao contrariar a lei de domínio público, em apropriar-se do bem de outrem, mas rompem ao desestruturar a ordem vigente, a ordem imposta e não participativa e, por conseguinte, não democrática. Ousam questionar a ordem capitalista das coisas – o que se tem é o que se compra, ou herda do trabalho alheio, o que se constrói e conquista a partir de mérito individual. A ordem aplicada pelos sujeitos de *Copacabana Palace* se opõe à lógica de bens e privilegiam o uso em detrimento da acumulação, o direito em detrimento do Direito e a justiça social em detrimento a justiça oficial.

Os seis blocos inacabados, abandonados na zona Oeste do Rio de Janeiro, são transformados a partir da ocupação, ressignificados e reapropriados por aqueles que se dispõem a dar a vida por esses espaços, fazendo com que tais espaços participem efetivamente do espaço urbano da grande metrópole.

De acordo com Souza (2006, p. 111),

Por mais relevante que seja o substrato, do ângulo da mudança social é evidente que ele não tem interesse isoladamente; não importa o espaço social “morto”, mas sim o espaço “vivo”, que é “vivificado” pela sua relação com os seus produtores. E o espaço social, em suas várias facetas, por condicionar as relações sociais, é uma dimensão essencial da sociedade concreta.

Conforme Foucault, esses espaços que colocamos em discussão, espaços (re)produzidos e apropriados pelos “invasores”, ainda que estejam inseridos no espaço urbano

do Rio de Janeiro, integrados e vivificados por seus moradores, pela emergência de trabalho e sobrevivência, pela cultura e lazer, pela necessidade de vínculos sentimentais, familiares e de amizade, arrastam consigo o estigma da ilegalidade, da ociosidade, da violência, do desrespeito, que os tornam – perante a sociedade – delinquentes e marginais. Mesmo que seja para essa sociedade que trabalham e produzem, muitas vezes se ocupando do trabalho que em geral outras pessoas não querem ocupar, como coletores de lixo. Ou ainda são estereotipados com a capacidade de neutralizar e transformar as relações, por meio de novas práticas sociais, as quais se pode citar: uso coletivo dos espaços, formas diferentes e solidária de trabalho e geração de renda.

Esses espaços outros, independentemente da concepção do Estado de direito e da sociedade normativa, caracterizam-se pelas suas próprias posições, ou ainda contraposições, à proporção que questionam a propriedade privada mediante o déficit surreal de habitação no Brasil, problematizam a repressão intolerante do governo ao trabalhador informal, dado as filas intermináveis de desempregados.

Interrogam, ainda, projetos de revitalização de regiões, ou regiões portuárias, como no caso do Rio de Janeiro, que muitas vezes deslocam a população para regiões periféricas. Problematizam o ganho que se tem em manter espaços vazios, desabitados e sem uso no centro das cidades, locais que oferecem transporte público, lazer e cultura, além de aparatos de uso coletivo, mediante o custo desenfreado dos aluguéis, dos transportes públicos, que dificulta o traslado do trabalhador, dos impostos e serviços básicos como água, luz e saneamento básico.

Em suma, os sujeitos interpelados nesta dissertação definem seus espaços, posicionam-se e se colocam, enfatizando que sua posição é uma contraposição, uma insurreição à norma, à moral e ao legal instituído, como algo pronto e acabado.

As heterotopias interrogam estruturas enraizadas, representam relações sociais e de poder desviantes ou não. Porém, apresentam-se como formas espaciais bastante específicas, não deixando de ter ligação a recortes e períodos do tempo, a conjunturas históricas singulares, por isso, foi tomado como fundamental recorrer ao acontecimento no início deste capítulo, pois é isso que permite caracterizá-las, também, como heterocronias.

Entre a ordem e a desordem produzidos pela ilusão, que compensa as medidas da desordem e ordem do espaço institucionalizados pela sociedade em geral, as heterotopias têm por função o que resta do espaço, contudo, sempre reafirmando que a conjuntura não é estática, visto que é exatamente por meio das diferentes possibilidades e estradas contidas na

conjuntura que é possível construir espaços outros. No caso em questão, espaços mais afáveis e humanitários.

Diante do que foi discutido neste capítulo, entendemos o espaço outro que se forma em *Copacabana Palace*, por meio das teorias foucaultianas de heterotopia, um espaço que essa comunidade faz funcionar de modo distinto organizações espaciais que sempre existirão. Inferimos também que essa comunidade é uma comunidade crítica, que rompe com a norma que rege a vida urbana institucional, transformando espaços ao fomentar a ocupação do prédio, definindo seus espaços, posicionam-se e colocam-se, enfatizando que sua posição é uma contraposição, uma insurreição à norma, à moral e ao legal instituído, como algo pronto e acabado. Posto isso partimos para o quarto e último capítulo em que buscaremos através do documentário, por meio de seus mecanismos, tanto técnicos, quanto visuais, sonoros e verbais, compreender como o sujeito “invasor” é (des)construído dentro do documentário *Copacabana Palace*.

CAPÍTULO IV

4. COPACABANA PALACE E A VONTADE DE VERDADE: UM DOCUMENTÁRIO (DES)CONSTRUINDO O SUJEITO “INVASOR”

Posto os aportes teóricos até aqui apresentados, este capítulo tem por objetivo analisar como o sujeito “invasor” é (des)construído no documentário *Copacabana Palace*, de Peter Bauza e Tuta Piné. Trata-se de como o documentário, por meio de seus mecanismos, tanto técnicos, quanto visuais, sonoros e verbais, pode apresentar a verdade, mesmo que condicionada, quando o assunto é desmistificar o olhar sobre esse sujeito – um sujeito que não produz economicamente, segundo outros enunciados, e que é colocado em um papel ocioso.

O processo de análise se deu, primeiramente, por meio de uma reflexão a respeito da designação *invasor*, utilizado nesta pesquisa, seguida por uma apresentação geral do documentário, para então finalizarmos com uma ponderação sobre o documentário.

Esclarecemos que a opção pelo emprego da designação “invasor” e não “sem teto” deve-se ao fato de que o segundo termo não satisfaz a ótica desta pesquisa, visto que a terminologia poderia se associar aos movimentos sociais, como o MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto), o que não foi abarcado nas discussões aqui presentes. Ademais, essa expressão está relacionada às pessoas que não têm renda suficiente para ter uma moradia fixa, às pessoas que moram nas ruas ou em abrigos improvisados. No caso do sujeito em questão, apesar de não ter condições sociais e econômicas para dispor de uma moradia fixa, ele, independentemente de como chegou a isso, tem um teto e uma moradia, por mais irregular que seja.

Também avaliamos a possibilidade de utilizarmos, em nossa pesquisa, o termo “ocupante”. Segundo o Dicionário Houaiss, é a palavra que se refere a

1. Que ou aquele que ocupa.
2. Que ou aquele que se encontra na posse de terras públicas.
3. Diz-se de ou pessoa que se assenhoreia de coisa abandonada ou ainda não apropriada.

No entanto, como no documentário os moradores do *Capacabana Palace* se autodomina “invasores”, por que não denominá-los dessa forma? Qual é o sentido de verdade na construção do discurso na mídia em relação a esses sujeitos?

4.1. Ocupante ou invasor?

Tem-se a impressão de que a escolha das palavras ditas “certas” é o caminho encontrado para que a mídia leve ao seu telespectador à verdade dos fatos, além de buscar construir ou destituir sentidos de determinadas designações, interferindo, assim, em questões sociais. Há palavras carregadas semanticamente que vão sendo derrubadas com o passar dos anos pelas mídias, por carregarem uma força dita negativa, em seu sentido. No entanto, também há o processo inverso, determinadas expressões que ganham outras cargas semânticas, depois de serem introduzidas no contexto midiático repetidamente, com outros sentidos. Assim vai sendo criada uma batalha entre o bem e mal, entre o arcaico e o moderno. Procura-se, aqui, seguindo as teorizações de Foucault (2016, p. 111), “a descrição do nível enunciativo [que] não pode ser feita nem por uma análise formal, nem por uma investigação semântica, nem por uma verificação, mas pela análise das relações entre o enunciado e os espaços de diferenciação, em que ele mesmo faz aparecer as diferenças”.

Segundo Foucault (2016), um enunciado não é uma proposição, nem uma frase nem um ato locutório, mas, sim, o que permite que os três se relacionem, uma função de existência, além de apresentar características próprias por ser um conjunto de signos em funcionamento, portanto, só é possível analisar na prática. Logo, o que permite que um termo tenha sentido, um contexto e não seja apenas um signo dicionarizado, é a função enunciativa, que não existe sem o domínio associado, sendo indispensável relacioná-la com um campo adjacente, visto que um enunciado está povoado de outros, os quais vão possibilitar seu contexto, é o que vai possibilitar a sua existência. Pode-se afirmar, assim, que antecede as intenções, é um campo associado formado por uma série de outras formulações, às quais o enunciado se insere como elemento. Na prática discursiva, um enunciado acaba por atualizar outro, ele nunca é neutro, não é um instrumento, porém, abre espaço e concede status ao sujeito, ele torna visível relações com o passado e também pode propiciar um futuro ocasional.

Isso posto, entende-se que um enunciado permite a imbricação de outros termos, outros temas, que procuram minimizar seu impacto ao ser colocado em circulação pela mídia, como é o caso da abordagem que aqui se segue: sabe-se que a designação hoje recorrente em, praticamente, todas as mídias é a designação ocupante, porém ele vem postergar a designação invasor, o qual é utilizado pelo sujeito analisado neste estudo. Tem de se refletir, ainda, segundo as teorias foucaultianas, que o enunciado precisa de um suporte, é preciso uma data e

um local, e se essas características se modificarem, ele também irá se modificar. Dessa forma, frisa-se, aqui, que a designação em análise é a designação invasor dentro da materialidade aqui posta, o documentário *Copacabana Palace*.

Segundo Candioto (2007, s/p, grifo do autor), “a história é o lugar do acontecimento da verdade, razão pela qual esta é sempre *uma* perspectiva de verdade. O genealogista tem como tarefa inevitável submeter aquelas verdades tornadas evidentes pela sua cultura a uma ‘prova de acontecimentalização’”. A verdade é contextualizada em um espaço e em um tempo e não na palavra em si, o seu sentido é determinado nesse cenário social. É por meio do enunciado que o signo adquire valor; valor este que sofre transformações, conforme a história.

Refletir a verdade na mídia requer que se reflita sobre quais verdades está falando, é a verdade de quem recebe o enunciado ou de quem o enuncia/transmite? É possível, então, falar em uma verdade universal sobre a designação invasor?

O signo ajuda a edificar o discurso no tempo, a construção da história pelo discurso não pode ser entendida sem essa dimensão histórica, correndo o risco de se ter uma prática hermenêutica que não garante um infiltramento mínimo da coisa em si, no fato ocorrido no tempo que perpassa o mesmo tempo pelo discurso.

O sujeito “invasor” do *Copacabana Palace* inscreve-se em práticas discursivas ímpares, cujos sentidos se deslocam ao de ocupante, sem teto, que circulam por diversos meios de comunicação. Há um deslizamento de sentido quando pensamos no “invasor” de *Copacabana Palace*. Com isso, procura alterar relações sociais, viabilizar mudanças, direcionando novos sentidos a enunciados tidos como negativos, nessa cadeia de significações procura reafirmar o termo escolhido para que possa se firmar como tal, reformulando, dessa maneira, o conceito.

Um discurso para ter existência material necessita de uma língua(gem), mesmo sem ser impreterivelmente em si uma. Ou seja, o discurso não é nem língua nem fala, mas para ter existência material precisa de elementos linguísticos, portanto, o discurso importa uma exterioridade à língua, que não se encontra especificamente ali, mas no social, se encontra nos aspectos sociais e ideológicos, nas quais as palavras estão encharcadas quando discutidas. É possível verificar isso no dia a dia em que sujeitos se contrapõem ao dialogarem sobre um mesmo tema, essas oposições revelam as formações discursivas que cada um assume, na qual a linguagem é o meio material que revelam seus lugares.

Dessa maneira, ao se pensar a designação *Invasor*, empregado pelos próprios protagonistas do documentário, percebe-se um deslizamento de sentido, o que vai além dos

significados prescritos nos dicionários, esta designação, considerando sua posição sujeito, terá impreterivelmente peculiaridades e sentidos diferentes, para estes sujeitos. Sentidos que são empregados de acordo com sua formação discursiva, conforme entendem a realidade política e social na qual estão inseridos. É necessário, assim, considerar os elementos que têm existência no social, nas condições de emergências e na história ao falarmos de discurso, lembrando que os discursos não são estáticos, estão sempre se deslocando e se transformando, acompanham as alterações no curso da história, as transformações sociais e políticas que constituem a vida humana.

4.2. Delineando o documentário Copacabana Palace

Copacabana Palace narra a trajetória de um fotógrafo alemão, Peter Bauza, que vem documentar um conjunto de seis prédios abandonados no bairro de Campo Grande, zona Oeste do Rio de Janeiro, localizado a 60 quilômetros de uma das áreas mais nobres e prestigiadas do Brasil, Copacabana. O fotógrafo esteve por quatorze meses imerso nesse ambiente para conseguir um trabalho mais fidedigno possível. O empreendimento de Peter Bauza resultou em um fotolivro, ganhador do prêmio Arthurs-Bertrand Visa d'Or 2016, e trouxe como protagonista, assim como o documentário, o sujeito “invasor”, objeto desta pesquisa.

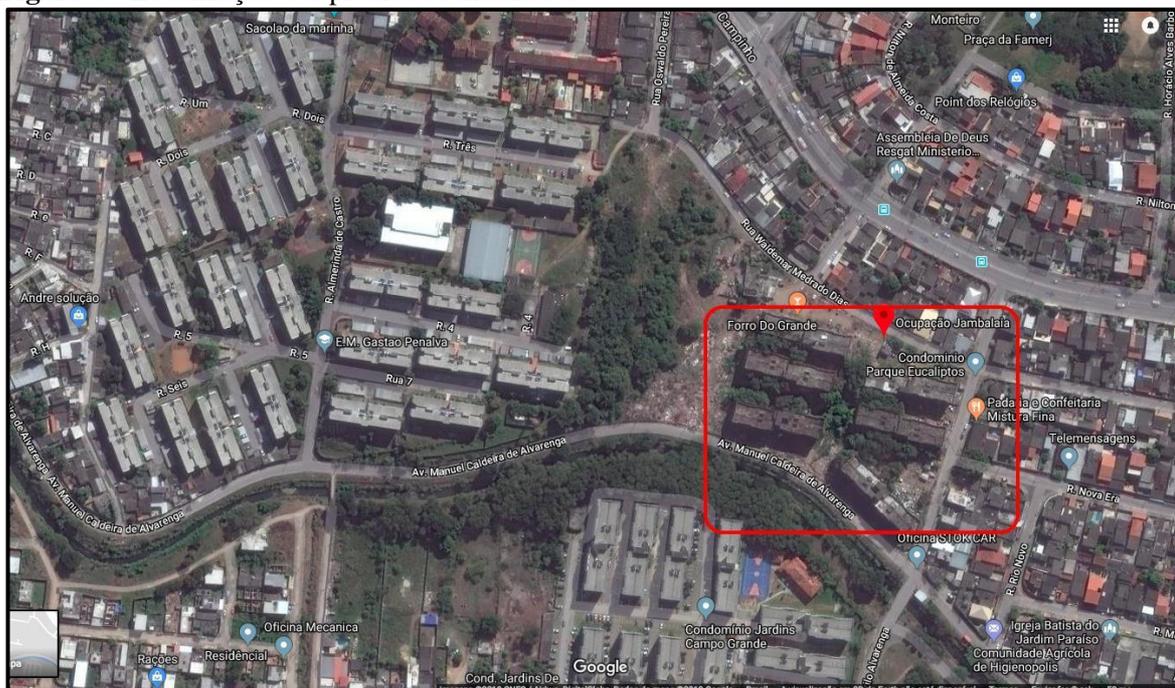
A motivação principal e também a problematização do trabalho de Peter Bauza é o gasto do governo brasileiro em uma série de eventos esportivos globais, como os Jogos Pan-Americanos de 2007, a Copa do Mundo da FIFA de 2014 e as Olimpíadas de 2016, sendo que pessoas, como as de *Copacabana Palace*, estavam ali, escondidas, representando um dos lados negro dos gastos multibilionários do Brasil em prol desses eventos²¹.

Apoiando-se no testemunho do fotógrafo, o documentário expõe que tudo começou há trinta anos, apesar de não se saber ao certo a quem pertence a construção, sabe-se que uma grande construtora brasileira, em parceria com o setor público e financiada por um banco nacional, investiu em conjuntos residenciais para a classe média, no bairro de Campo Grande, na cidade do Rio de Janeiro. Muitos prédios foram entregues. Porém, seis deles, como salientado anteriormente, não tiveram a chance de serem concluídos, a crise financeira do período colaborou para que isso acontecesse, os prédios foram abandonados e, em pouco tempo, chegaram os primeiros “invasores”. São aproximadamente trezentas famílias que

²¹ Copacabana Palace (2017).

vivem neste lugar. Na imagem de satélite a seguir, figura 3 é visível a discrepância entre os conjuntos acabados e os abandonados e, em seguida, na imagem-frame 4, a fachada do prédio Copacabana Palace:

Figura 3 - Localização dos prédios abandonados



Fonte: Google Earth.

Imagem-frame 5 - Fachada do prédio Copacabana Palace



Fonte: Copacabana Palace (2017).

O desenrolar do documentário é composto por um hibridismo entre imagens em movimento e estáticas. Estas produzidas por Peter Bauza, cujos cliques são utilizados, assim como o testemunho do fotógrafo, para representar o real, dando a característica principal do documentário e ainda para enfatizar a quadro exibido. Além do testemunho do fotógrafo, tem-se o testemunho dos próprios “invasores”, que relatam como é viver em um prédio abandonado, quando a política se faz presente e, ainda, como é ser um “invasor”. Por meio das imagens, o cotidiano dessas pessoas é visualizado. A dureza desse cotidiano compreende o substancial que não chega a esses prédios, como água limpa, esgoto e eletricidade estável, e essa falta de saneamento básico aponta para a causa de sérios problemas de saúde – meningite, dengue, tuberculose, entre outros – como relatado no documentário e apresentado nas imagens-frame 5 e 6.

Imagem-frame 6 – A ausência de saneamento básico



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

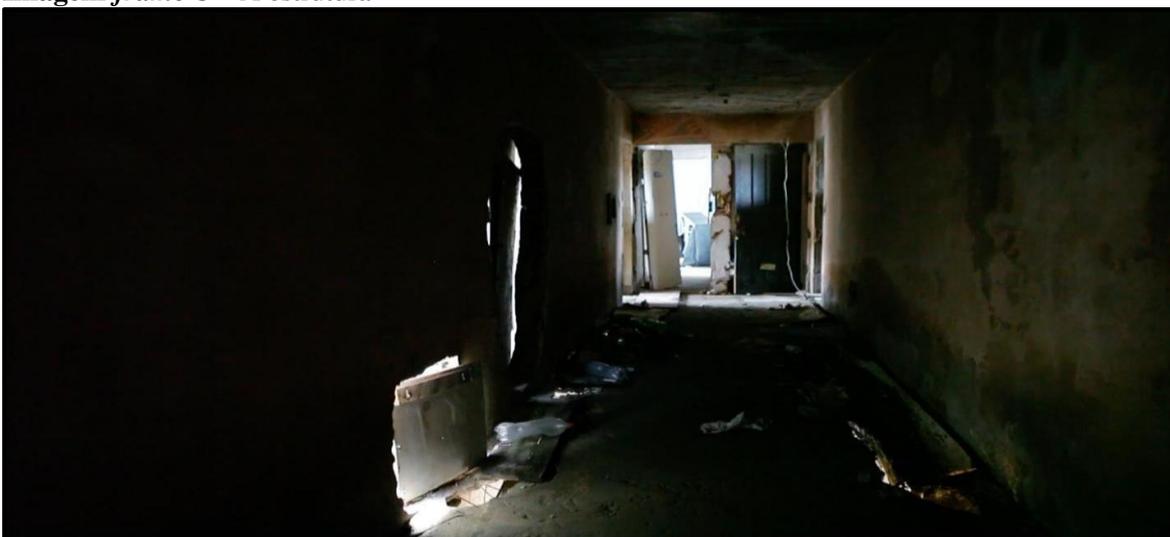
Imagem-frame 7 – Reflexo do descaso



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

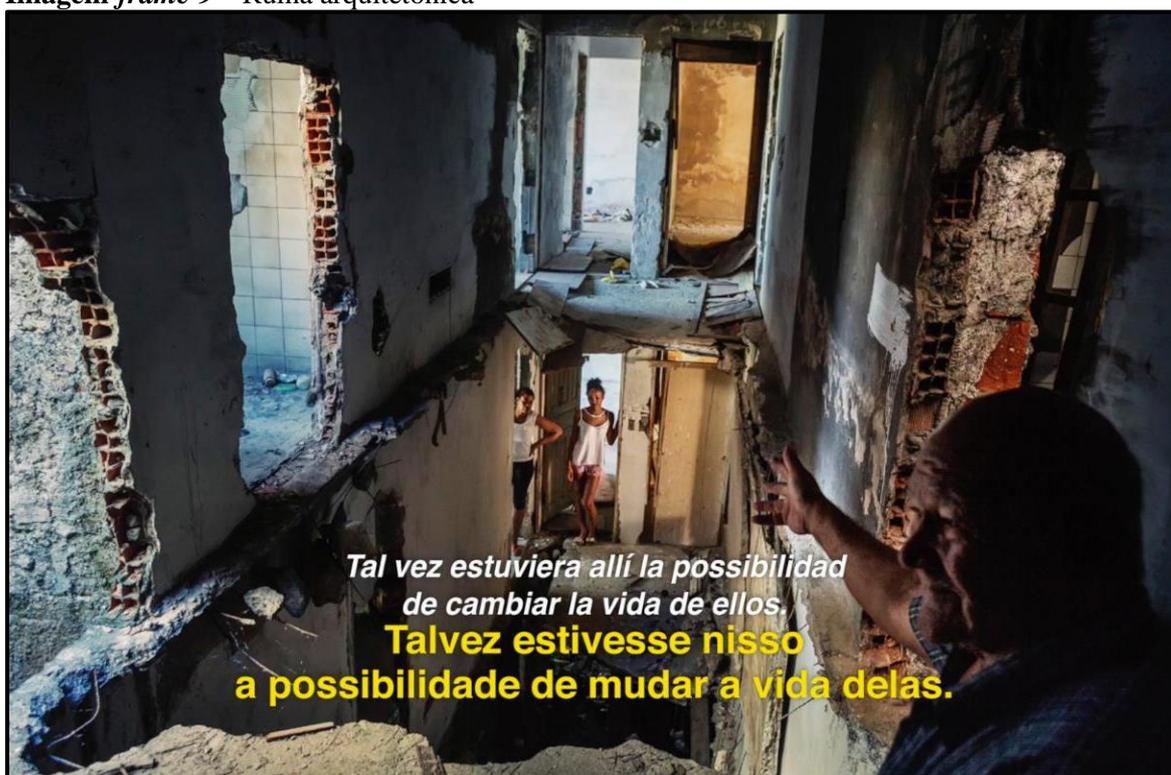
As cenas ainda possibilitam observar a deterioração da arquitetura, os pisos desgastados, já desmoronando, permitem ver o andar de baixo, como se pode verificar nas imagens-frame 7 e 8. Precárias condições de segurança a que se submetem aqueles que não dispõem de outras opções.

Imagem-frame 8 – A estrutura



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 9 – Ruína arquitetônica



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

O documentário reúne informações com o objetivo de demonstrar que são diversos os fatores que levaram essas pessoas a invadir esses prédios. Há relatos de que muitos moradores dessa comunidade - conhecida como Jambalaia, Carandiru ou, ainda, ironicamente, Copacabana Palace, fazendo alusão a um dos hotéis mais luxuosos do Rio de Janeiro - a fim de escaparem de confrontos com traficantes de droga, vieram das favelas. Algumas por não terem condições de custear o aluguel de um imóvel. Outras pessoas contam que, simplesmente, não tinham um teto e viviam na rua. Há, ainda, aqueles que chegaram a receber moradia social no programa habitacional do governo, mas, devido às gangues que cercavam e ocupavam esses complexos habitacionais, nunca puderam ocupar o seu novo lar. A maioria desses moradores não pode contar com um emprego regular, assim, tornam-se autônomos, como diaristas, pintores ou ainda vendedores de “Quentinhas” (comida caseira e refrigerantes) nas ruas e rodovias, o que pode ser observado nas imagens-frame 9, 10 e 11. Criam, ainda, uma economia informal dentro da comunidade *Copabana Palace*, trabalhando, como cabeleireiro, barbeiro e manicure.

Imagem-frame 10 - Os autônomos



Fonte: Copacabana Palace (2017).

Imagem-frame 11 - Os carregadores



Fonte: Copacabana Palace (2017).

Imagem-frame 12 - O pintor



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Segundo Peter Bauza (2017),

Esta é uma história de pessoas tentando se equilibrar no estreito precipício entre sobreviver e prosperar. É sobre os seus sofrimentos, suas fraquezas e forças, seus fracassos, bem como seu sucesso nos esforços diários para sobreviver, e superar uma situação hostil. Mas ninguém fala sobre eles. Em poucas palavras, longe o suficiente do Rio de Janeiro para ser simplesmente ignorado.

Este trabalho representa sua história, uma vida de compartilhamento com essas pessoas incríveis, tentando revelar sua vida cotidiana: sua felicidade, tristeza, necessidades, ilusões, comunidades e seus pontos fortes. Esta é a vida em casa de milhões de brasileiros.

Portanto, através das cenas do documentário é possível visualizar o cotidiano dessas pessoas, a denúncia do estado de calamidade em que vivem, mas também a determinação em lutar por um lar, por tornar aquele espaço “mais digno”. Pelas imagens, vê-se o belo e o sombrio, vê-se humanos, sensibilidade, amor e respeito mútuo.

4.3. Documentário

Buscando compreender e estruturar o verbal, o visual e o sonoro, recorreremos ao caminho analítico-metodológico, embora reconheçamos que o que se procura é desafiante, tendo em vista que se busca entrar no campo das imagens à procura de pistas que amparem as

ponderações em torno da exclusão e o funcionamento dela, bem como os primeiros traços da biopolítica nas imagens, como proposto neste estudo.

As imagens do documentário, em conjunto, a priori, têm a finalidade de exemplificar a circulação das redes de saber e de poder. São jogos de linguagem os quais estabelecem novos modos que subjetivam o sujeito, gerando práticas singulares na leitura de imagens em movimento, inscritas no funcionamento discursivo.

Dentre os efeitos produzidos pelo documentário *Copacabana Palace*, encontram-se aqueles do imbricamento. São efeitos que nos envolvem na teia enredada por imagens fortes, carregadas de cenas do ordinário, marcadas por corpos tópicos em espaços desviantes e de ilusão, constituídas de imagens estáticas e em movimento, como ressaltado anteriormente. Esta estratégia que articula dois status de imagens é o imbricamento que, nas palavras de Oliveira (2017, p. 181),

gera a sobreposição fotografia e videografia, de forma que o primeiro efeito é o de não mais poder sabermos o que veio antes ou o que está em plano inferior, sobreposto, se fotografia ou documentário. Um efeito iceberg, cujas pontas visíveis e ilusórias das imagens são apenas uma parte do emaranhado discursivo que se conserva no lugar da invisibilidade, esperando para ser trazido à luz, rememorado e devolvido à ordem do discurso.

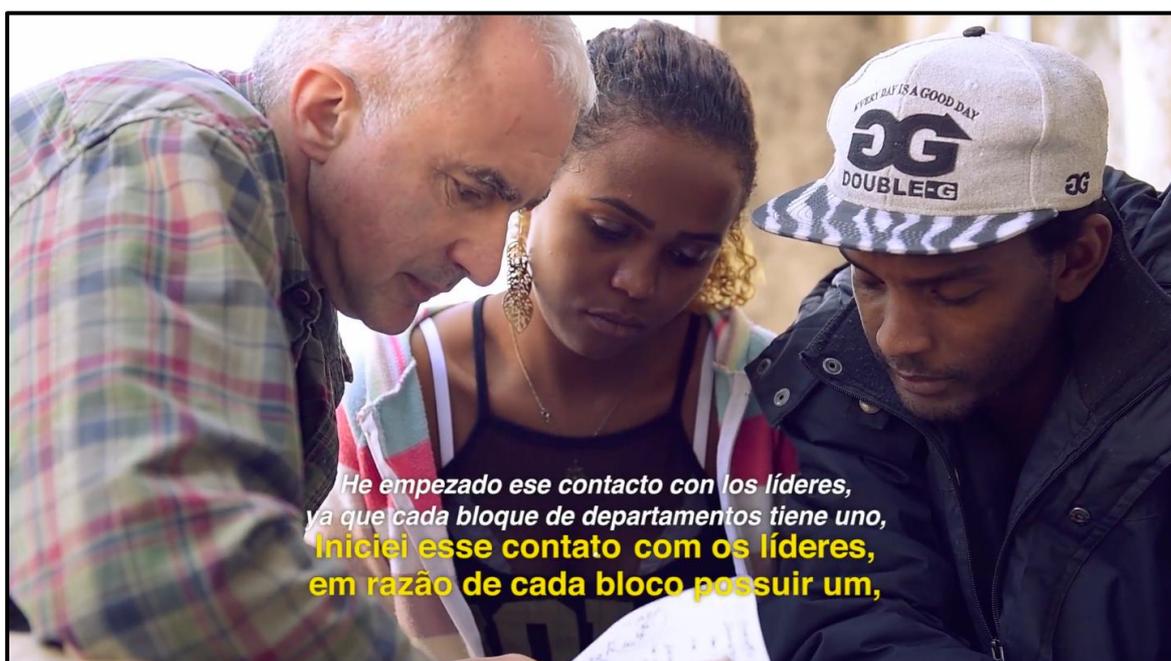
Nesse jogo de imagens, de luz e de som, o fotógrafo alemão, Peter Bauza, vem ao encontro do documentarista, ora ocupando a voz *off*, ora ocupando a posição de personagem do documentário, servindo de debatedor e de “testemunha”. A trilha sonora marcante se alterna com a voz *off*, mecanismos e estratégias que sensibilizam o olhar para as cenas, produzindo o envolvimento e compartilhamento. A técnica do imbricamento, perspectiva, luz, sombra, voz *off* presentificam a existência dos infames do *Copacabana Palace*. É a força do documentário: presentificar o que não se pode experimentar. Problematizar o presente e o futuro. Refletir sobre as condutas biopolíticas.

Além do fotógrafo o documentário apresenta outras testemunhas, alguns dos moradores de *Copacabana Palace*. Importa destacar, como já discutido no capítulo um, que a testemunha é “alguém que sabe contar” (GAUTHIER, 2011, p. 23), que relata sua experiência de um lugar real de um “isso-foi”, que, segundo Barthes (1984, p.115, grifos do autor), é o que jamais se pode “negar que *a coisa esteve lá*”, para que seja possível colocar balbucios e vibrações por meio de sua voz, uma realidade que encontra seu lugar no presente, ou, ainda, para Foucault (2013, p. 39, grifos do autor), “hístor (*ἱστυρ*), aquele que está lá para ver”. Assim, a testemunha produz uma verdade, como o documentário evidencia, sobre as

dificuldades dos sujeitos à margem, que procuram por todos os meios se inscrever em uma sociedade de controle, regidos pela biopolítica e por dispositivos, os quais os subjetivam. A produção destaca a posição de exclusão dos sujeitos “invasores” que, por ocuparem instalações abandonadas, são considerados, em suas próprias palavras, “uma coisa só”.

A posição de quem enuncia na produção, como testemunha, por exemplo um dos líderes de um dos prédios abandonados (Imagem-frame 12), é preenchido mediante o visível que a imagem permite ver, toma o lugar, segundo Deleuze (2013, p. 66), de “formas de luz que distribuem o claro e o obscuro, o opaco e o transparente, o visto e o não visto”, reportando um novo modo de ver.

Imagem-frame 13 – O consentimento



Fonte: Copacabana Palace (2017).

Imagem-frame 14 - Líder de um dos prédios de *Copacabana Palace*



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Nas *Imagens-frame 12* e *13*, o sujeito “invasor” estabelece relações com o espaço e com o fotógrafo, no papel de testemunha. Um dos líderes da invasão, *Imagem-frame 13*, em diálogo com o fotógrafo, que o procura para conseguir ter a permissão para adentrar à comunidade, afirma, sobre a vida dos “invasores”, que:

Porque, assim, cada um veio parar aqui por causa de uma característica pessoal, uma particularidade. Ou seja, nem todo mundo 'tá' aqui pelo mesmo motivo, só que chega aqui todo mundo é caracterizado pela mesma razão: é um invasor, é um pobre, é um necessitado, todo mundo acaba sendo uma coisa só. Interessante da forma que você retratou isso com suas fotografias, você conseguiu identificar tudo isso aí, que a gente tem aqui, a gente tem paixão, a gente tem desejos... (*Copacabana Palace*, 2017).

Esses indivíduos, ao serem cinematografados, recebem legitimidade, visibilidade por outros modos de olhar, recebem, ainda, por meio desse processo cinematográfico, existência. Uma vez vistos apenas pelos discursos do outro na mídia, na reprodução de quem olhava a partir do exterior dessa comunidade, agora tem-se, com essa produção, a compreensão desses sujeitos como “verdadeiros” e “reais”.

As posições sujeitos se estabelecem nas e pelas práticas discursivas, pela ordem discursiva a que se submetem, porém, também concedem que o outro fale, como no caso do fotógrafo, possibilitando, dessa maneira, que o outro reafirme seu discurso, concedendo-lhe o

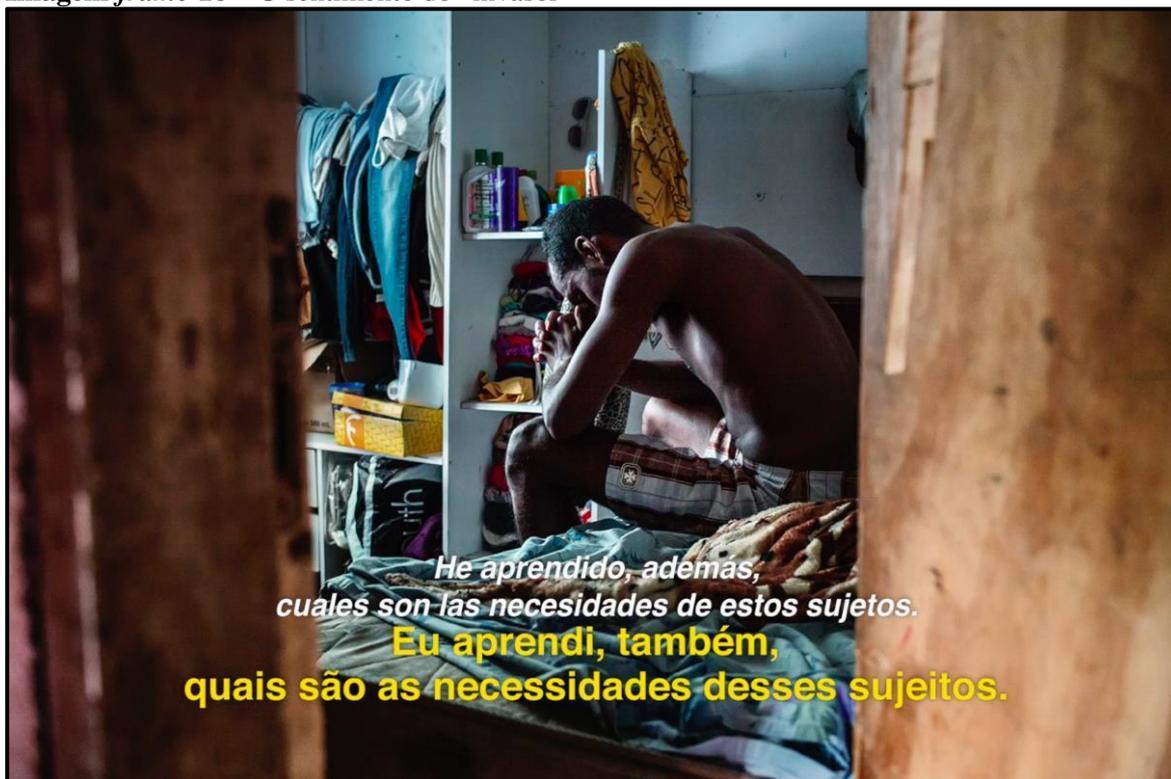
poder da legitimidade da palavra. O “invasor” enuncia suas agonias, seu sofrimento e privações, as quais são entendidas aqui como direitos humanos e civis, que lhes são sarrupados para doar a uma parcela de uma sociedade o lugar da “verdade” que precisa ser acomodada a seus olhares, nesse tempo e nesse espaço, no hoje e no agora. Essas condições são enunciadas verbovisualmente nas cenas dos *frames* apresentados a seguir.

Imagem-frame 15 – O saber do “invasor”



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 16 – O sentimento do “invasor”



Fonte: Copacabana Palace (2017).

Imagem-frame 17 – A resistência dos “invasores”



Fonte: Copacabana Palace (2017).

Nas imagens-frame 14, 15 e 16, o fotógrafo reafirma a posição discursiva assumida pelos sujeitos moradores daquele espaço. Bauza, mostra pelo verbal e visual o lado da resistência. A voz que não quer calar, que busca o espaço para ser ouvida, especialmente, pelas autoridades brasileiras.

O documentário vai revelando por imagens fortes e marcantes que são diversas as possíveis causas que levaram essa comunidade, em particular a viver sob tal circunstância. Cada sujeito tem uma motivação, como já discutido, e para apresentar essa realidade, na primeira tomada, esse documentário se utiliza de uma testemunha ocular²². Essa é utilizada para demonstrar os sofrimentos da comunidade, o descaso com essas pessoas e com a estrutura desses prédios (Imagens-frame 17, 18 e 19).

Para alcançar isso a câmera guia o espectador ao *punctum*, com foque e desfoque, de cada cena, em consonância com Barthes (1984, p. 46), trazendo aquilo que “[lhe] punge (mas também [lhe] mortifica e [lhe] fere)” com cortes e recortes, deformando uma imagem recorrente ao seu público alvo, de forma a levar ao embaraço de entender sua insensibilidade perante a massa de produções da modernidade, que faz com que o espectador já não olhe com solidariedade ou, e sim, com criticidade as imagens que retratam tal calamidade, como apresentado nos *frames* a seguir.

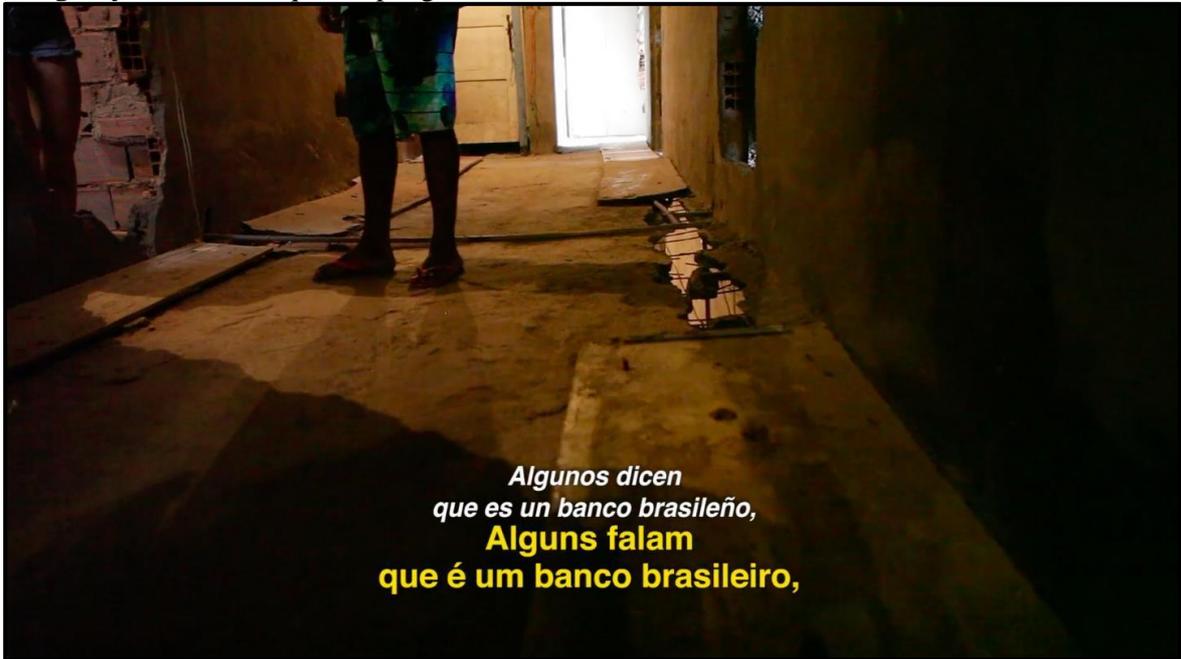
Imagem-frame 18 - Foque e desfoque



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

²² Termo utilizado por Peter Burke em sua obra *Testemunha Ocular*, em que traz a relação entre imagem e história, colocando a questão da veracidade de informações por meio de gravuras, pinturas e fotografias no processo científico de forma documental na pesquisa histórico-cultural.

Imagem-frame 19 – O que me punge



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 20 - Vida entre lacunas

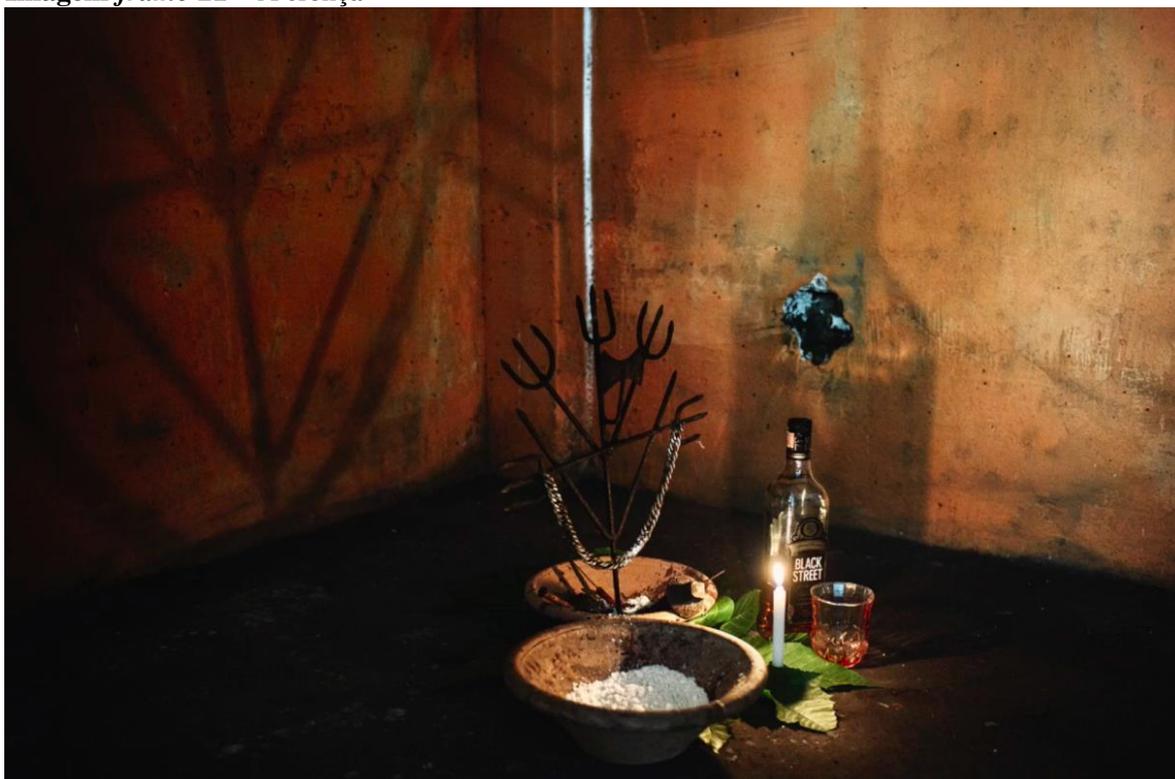


Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

O que punge nessas imagens é a vida entre os escombros, a calamidade, o descaso do poder público ao permitir que esses sujeitos permaneçam nessa situação para garantir uma certa organização, uma docilidade desses corpos, assegurando uma biopolítica, ainda que falha, para que não se tenha uma desordem social.

Esse olhar fabricado pela técnica da câmera, que conduz para a especificidade da cena, estabelece ainda uma perspectiva imagética diferente, do sujeito “invasor”. A partir da técnica empregada no documentário, o *punctum*, o olhar de quem o assiste, dada a sequência de imagens, passa a ter criticidade para olhá-las. São apresentados retratos da vida nos prédios. As crenças religiosas, os encontros, os momentos de conversa entre os moradores são discursivizados.

Imagem-frame 21 – A crença



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 22 – Expressão da religiosidade



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 23 – O descanso



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

As imagens-frame 20 e 21, demonstram as tecnologias da biopolítica funcionando no interior do prédio, na medida em que a religiosidade é discursivizada, por atuar na

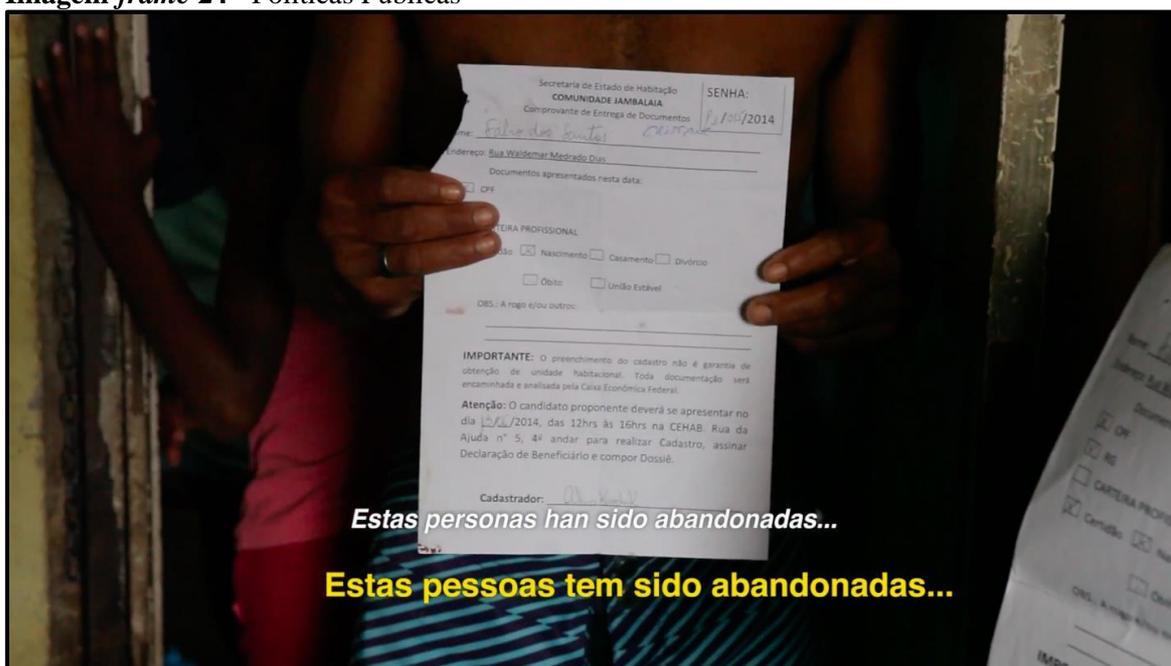
normalização dos corpos. Já na imagem-*frame* 22, retrata-se as relações afetivas que se constituem nesse espaço e momento de descanso. O lazer que deve ser proporcionado pelo Estado, assim como as condições para tal, não chegam a esses indivíduos, o que faz com que esses sujeitos resistam contra o sistema capitalista, na medida em que, mesmo diante dessa situação de moradia, criam situações e condições que os permitem viver sua liberdade.

Dessa forma, pensar o biopoder e a biopolítica é ir ao encontro com o que Foucault chamou de técnicas de subjetivação, é deixar de pensar o termo liberdade como algo pertencente apenas e somente ao campo das leis e aos mecanismos jurídicos, é entender essa liberdade de maneira singular, de maneira que abranja todos os campos obscuros, nos quais a liberdade é limitada, por técnicas de subjetivação.

Ao refletirmos sobre a discrepância social que se enfrenta nesse espaço, é necessário ressaltarmos que, como exposto no documentário, esses prédios estão localizados a cerca de 60 quilômetros de um dos bairros mais nobres do Rio de Janeiro. Nessa direção, o documentário não exita em trazer para o campo do visível as políticas do Estado brasileiro, que, para funcionar, é necessário que mantenha a sociedade organizada e protegida de possíveis ocorrências e disposições adversas.

A imagem-*frame* 23 apresenta uma forma dessas políticas, um documento, um papel que comprova a entrega dos documentos pessoais a Secretaria de Estado de Habitação com garantia de uma promessa de serem levadas para uma moradia adequada. Entretanto, o documentário revela em vários momentos a insegurança dos sujeitos, o medo de serem despejados a qualquer momento pelas autoridades.

Imagem-frame 24 - Políticas Públicas



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

A conduta das autoridades pode ser avaliada pelo mecanismo de guerra, conforme exposto por Foucault. Segundo o teórico, o funcionamento de guerra se daria com regimes que pensam a defesa de uma sociedade em um todo, assim a batalha que se travaria, no caso desses sujeitos, pelo silêncio, sobre as sociedades de segurança, “[...] se fazem em nome de toda existência; se endereçam a populações inteiras a matar uns aos outros reciprocamente em nome da necessidade delas em viver. Os massacres tornaram-se vitais”, para a vida da população de classe média, industrializada e ansiosa por modernidade (FOUCAULT, 2006, p. 9).

Diante disso, dessas incertezas e resistências, o documentário questiona também políticas públicas – moradia adequada, saneamento básico etc. - que poderiam ou deveriam ser desenvolvidas após grandes eventos, como as olimpíadas de 2016 e a Copa do Mundo em 2014 (imagens-frame 24 e 25), sediados no Brasil, que mobilizaram milhões de dólares, para sua realização. Assim as questões levantadas são: quais os grandes investimentos que esses grandes eventos trouxeram para o Estado em geral e não apenas para o setor privado? Quais os benefícios que a população, em especial, a retratada nesta dissertação, obteve?

Imagem-frame 25 – O que restou



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 26 – Um grande evento, uma grande perda



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

É importante destacar que os investidores desses grandes eventos esportivos não concebem a cidade como espaço de moradia e de constituição das relações sociais dos cidadãos, e sim como mercadoria, os interesses da cidade – consequentemente dos “invasores” - são negligenciados para a obtenção do lucro. Quando se observa a comunidade representada em *Copacabana Palace*, nota-se que esses sujeitos não tiveram acesso

significativos a esses investimentos, visto que esses são feitos no setor privado e quando no setor público são distantes desse espaço.

Constata-se, por fim, que a oferta de condições para o pleno exercício da cidadania por parte do Estado, que é de suma importância para que a governamentalidade entre em ação é falha, quando pensamos em *Copacabana Palace*.

4.4. Os infames de *Copacabana Palace*

As imagens do *Copacabana Palace* são exemplos de um mundo fabuloso que se cria, mas não afasta a realidade, devido à técnica empregada. Elas geram possibilidades de se pensar e conceituar as práticas, sem, entretanto, trazer a rigidez da realidade que é apresentada. Aí entra o jogo *do que se vê* e *do que se quer ver*, tornando-se, assim, enunciável. Como um dispositivo que gerencia a sociedade, o discurso é posto de maneira a não esconder o seu intuito, contudo, mascara a dor e o caos dessas pessoas, para que a denúncia mostre também a vida que se cria nessa comunidade, à medida que esses dispositivos técnicos-tecnológicos funcionam.

Uma das características relevantes do documentário são as cores, o que é mais representativo nos cliques do fotógrafo que são trazidos para o documentário como documentos que reafirmam o que está sendo dito, como pode ser observado nas imagens-*frame* 26, 27 e 28. Com isso, as fotografias, embora imagens técnicas, elas possibilitam, como afirma Flusser (2009), “imaginar” ou fazer com que se imagine outros lugares, que seriam inascíveis a parte significativa da sociedade. Sobretudo. Porque as imagens policromáticas, ao contrário das monocromáticas, trazem a sensação de fidedignidade de realidade, de uma confirmação da realidade, pois é assim que se vê o mundo.

As cores são peças intrínsecas da vida humana, sendo a mais urgente evidência da visão, o que faz com que, ao se utilizar das cores, em uma produção como a colocada em discussão, tenha um cuidado minucioso com a estética. Dispõe-se de cores que têm por característica o afastamento do olhar, enquanto outras atraem o mesmo olhar, influenciando a percepção de quem olha. Com isso, as cores despertam reações emocionais, aguçam e despertam sentimentos, sensações, cheiros e gostos, por meio de uma imagem policromática, cria-se a possibilidade de se chegar ao ápice dos sentimentos, lembranças e memórias.

Imagem-frame 27 - Em um dia de sol



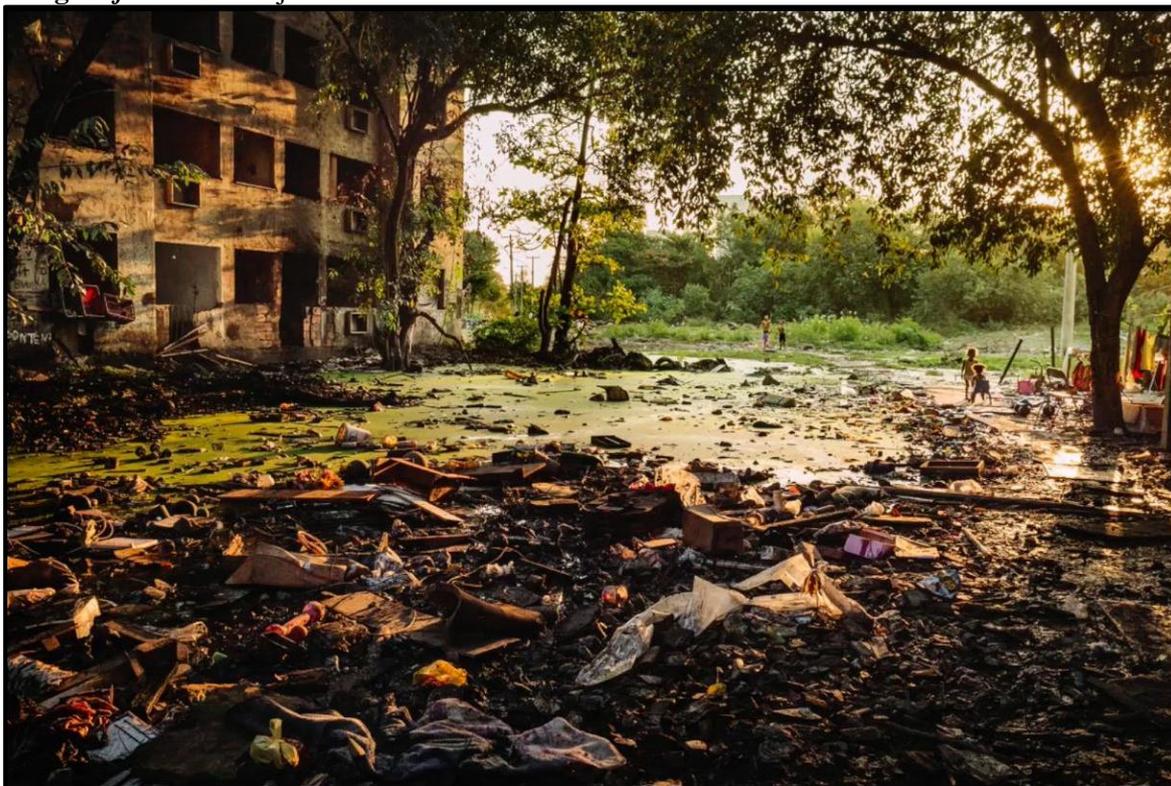
Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 28 - Fim de tarde



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

Imagem-frame 29 - O jardim



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

As cores produzem um efeito estético à imagem, mesmo que a cena revele algo que conteste os padrões culturais e político-sociais, como se apresenta nas imagens-frame 26, 27 e 28. Há um jogo de luz e de cores que se harmonizam. Na imagem-frame 26, a cena dá ênfase à vida, à contemplação de si, aos espaços para brincar em meio ao caos. Na imagem-frame 27, o meio inóspito que abriga vidas. Já na imagem-frame 28, o quase abandono, o descaso discursivizado pelas pessoas quase imperceptíveis na cena, em contraponto com o lixo em primeiro plano.

Xavier (2003, p. 57), citando Antonio Machado, poeta espanhol, descreve que, quando se olha alguém, no dia a dia, é possível dizer que “o olho que vejo é olho porque me vê, não porque o vejo”, como se houvesse, nessa troca, uma restituição do olhar, não obstante, isso no cinema, na fotografia e em qualquer outra instância que se utiliza da imagem, tem-se uma interação díspar, de outra ordem, seria “um olho que não vejo e não me vê, que é olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais... ou talvez menos”.

Dado inalienável de minha experiência, o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista. Enxergar efetivamente mais, sem recusá-lo, implica discutir os termos desse olhar. Observar com ele o mundo mas colocá-lo

também em foco, recusando a condição de total identificação com o aparato. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que, fora do campo, torna visível (XAVIER, 2003, p. 57).

No documentário *Copacabana Palace*, articulam-se o que se apresenta no campo da visibilidade e no campo da invisibilidade, haja vista que a enunciabilidade é construída em torno de existências ínfimas, existências socialmente convertidas em indesejadas e anormais, de homens, mulheres, idosos e crianças. Trezentas famílias vivendo em situação insalubre, as quais passam, nas imagens do documentário, à condição de existência. De “invasores”, de delinquentes que habitam em um conjunto de prédios abandonados, passam a, primeiramente, modelos de um fotolivro e, logo em seguida, a protagonistas de um documentário, tornando-se, assim, completamente expostos. Com base no pensamento de Foucault (2006), pode-se dizer que os “invasores” de *Copacabana Palace* são essências obscurecidas, infortunadas, mas que ao alcançar a visibilidade, por meio da mídia, especificamente no documentário em questão, provoca uma combinação entre o belo e o sombrio. É “uma peça da dramaturgia do real” (FOUCAULT, 2006, p. 206), da qual se pretende, neste momento, ver e descrever, discorrer sobre essas vidas discursivizadas no documentário em análise.

Faz-se pertinente neste momento esclarecer que Michel Foucault ao considerar vidas infortunadas, vidas paralelas, fadadas a obscuridade retoma e ressignifica as reflexões de Plutarco sobre as vidas paralelas. Nessa direção discorre que:

Os antigos gostavam de colocar em paralelo as vidas dos homens ilustres; escutava-se falar através dos séculos dessas figuras exemplares. As paralelas, bem sei, são feitas para se reunirem no infinito. Imaginemos outras que, indefinidamente, divergem. Sem ponto de encontro, nem lugar para as recolher. Frequentemente elas não tiveram outro eco senão o de sua condenação. Seria necessário apanhá-las na força do movimento que as separa; seria necessário redescobrir o rastro instantâneo e fulgurante que elas deixaram quando se precipitaram para uma obscuridade onde “isso já não conta” e onde todo o “renome” é perdido. Seria como o inverso de Plutarco: vidas a tal ponto paralelas que já ninguém as pode reunir (Foucault, 1994, p. 499).

Para Plutarco, as vidas paralelas se referem a vidas ilustres, aquelas tidas como exemplares, paralelas, pois mesmo com suas singularidades, ao percorrer seu caminho, em um ponto elas se encontram e, ainda que seja um ponto imaginário, ao se encontrarem se tornam exemplares, vidas ilustres, mesmo em suas contradições.

Já o objetivo de Michel Foucault é pensar outras vidas, vidas paralelas²³. Contudo, observá-las a partir de uma nova perspectiva. São vidas contraditórias ao extremo, as quais não encontram um ponto de convergência, ainda que esse seja um ponto imaginário, visto que nem aí seria possível encontrar com outras vidas. Sendo assim, nunca poderiam ser exemplares, a notoriedade se perde e essas vidas são condenadas, em função de sua singularidade. Dessa maneira, essas vidas são separadas, desclassificadas, colocadas em paralelo, tornam-se "o outro". Seus discursos são negados e seus caminhos são traçados por meio da obscuridade, tornam-se vidas silenciadas, apagadas.

Os personagens de *Copacabana Palace* aparecem para o público no século XXI, propriamente em 2017, diferentes dos infames apontados por Foucault e ao mesmo tempo tão próximos, relatando a vida em prédios abandonados, quando surge o ensejo de existirem para a sociedade fora dali. Sujeitos que acabam por criar um sistema próprio de poder, estando ao mesmo tempo à margem e dentro do sistema oficial, criam sua própria economia, como se pode observar nas imagens-*frame* 29, 30 e 31, além de uma significativa parcela da sociedade depender de seus serviços e de toda a condição de pobreza que encaram.

²³ Foucault analisa, ao menos, duas vidas paralelas: Pierre Rivière que matou a mãe grávida, a irmã e um irmão, acabando na prisão, onde escreveu um depoimento sobre o porquê de seu ato, e Hercule Barbin, uma hermafrodita que foi obrigada a desvendar seu sexo verdadeiro antes de se suicidar, deixando suas memórias em um diário. A primeira, a do "Parricida dos olhos avermelhados", estava relatada nos *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* de 1836; foi republicada em 1973 com o dossiê e o resultado de um seminário desenvolvido no Collège de France (Foucault, 1977). A segunda, a da hermafrodita suicida, apareceu em 1874, em um livro sobre A questão médico-legal da identidade, de Tardieu; foi republicada na coleção *Vies Parallèles* em 1978, acompanhada do dossiê, de uma novela do final do século XIX e de uma apresentação (Foucault 1982). Com essas análises Foucault aponta que há vidas que são entendidas como divergentes, desclassificadas, caracterizadas como "o outro". Em que seus discursos são negados e seus caminhos são traçados por meio à obscuridade.

Imagem-frame 30 – Os trabalhadores



Fonte: Copacabana Palace (2017).

Imagem-frame 31 – O cabeleireiro



Fonte: Copacabana Palace (2017).

Imagem-frame 32 – A manicure



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

A denúncia dos infames contemporâneos, diferentemente dos infames do século XVII, que só chegam ao olhar do poder por uma estrada sem fim, de forma vagarosa, tem por instrumento os meios digitais e midiáticos, toda uma rede de comunicação que viabiliza esse processo; e o documentário tem uma posição inquestionável do poder como tecnologia da comunicação, por carregar o efeito do real, utilizando-se de técnicas que representam o “verdadeiro”, como o testemunho.

É sabido que os infames trazidos por Foucault pertenciam a outra formação social, a outra ordem discursiva, entretanto, pode-se dizer que tais infames ressoam em *Copacabana Palace*. Os infames foucaultianos imploram que as histórias de homens, mulheres, idosos e crianças, que também carregam consigo a desfortuna, sejam narradas, o que hoje pode ser feito por diferentes formas, podem ser expostos por meio das mídias digitais, de forma online, o que alcançaria um número significativo de brasileiros. Foucault deixa a reflexão de que existem princípios de exclusão e de exposição desses indesejáveis, anormais, quiçá loucos, como os infames de *Copacabana Palace*, que não deixam de existir. O que há são deslocamentos desse princípio, ele não se apaga. Mas de outra maneira, vai trazer novas vontades de saber e de poder, conforme orienta Michel Foucault, em *A Ordem do Discurso*, na aula inaugural do *Collège de France*, em dezembro de 1970.

O documentário coloca em foco vidas que estão à margem da sociedade brasileira, tantas vezes consideradas subcidadanias, prática adotada por grandes cineastas, assim como

programas de televisão, como Profissão Repórter, da Rede Globo de Televisão. Nessa direção, Foucault, ao discorrer sobre os documentos, cartas dirigidas ao rei, em que requeria a prisão de soldados traidores, monges indolentes, homens e mulheres indecentes, e, inclui-se aqui, os sujeitos “invasores”, vidas que, segundo o filósofo, não chegariam até a população senão por meio de um feixe de luz. Foucault (2006, p. 207) afirma que “para que alguma coisa delas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido permanecer”. É função do documentário que ele dê visibilidade aos corpos infames do *Copacabana Palace* e ele o faz com maestria.

Apenas documentos, que se tornam monumentos, é que podem trazer as palavras desses indivíduos para a evidência. São enunciados cujas narrativas, como o documentário em questão, é que tem o poder de dar visibilidade a tais sujeitos, é ele que "faz desses infelizes ou desses facínoras seres quase fictícios, eles a devem ao seu desaparecimento quase exaustivo e a essa chance ou a esse azar que fez sobreviver, ao acaso dos documentos encontrados, algumas raras palavras que falam deles ou que eles próprios pronunciaram" (FOUCAULT, 2006, p. 209). É fábula obscura, estéril, restrita ao que já foi dito e que por algumas, hipotéticas, confluências se preservam até a hoje. Assim, em consonância com Foucault (2006, p. 209), "ela [enunciação] é, por sua natureza, sem tradição; rupturas, apagamento, esquecimentos, cancelamentos, reparações, é apenas através disso que ela pode nos chegar". É pela descontinuidade que esses seres infames conseguiram alcançar a sociedade, que resistiram, "vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos". Um acaso como o acontecimento do dia 1 de maio de 2018, uma tragédia, na maior cidade do país, São Paulo, em que um prédio ocupado por “invasores”, acabou em chamas, provocando o desmoronamento de 26 pavimentos. Um acaso infeliz, descontínuo, que deu visibilidade a esses sujeitos “invasores”, o registro foi feito, a mídia estava presente com todo seu aparato tecnológico, não deixando escapar o que lhes convinha, os documentos, assim, discursivizam, e, como colocado anteriormente, essas vidas ínfimas buscaram falar, buscaram resisitir, buscaram problematizar sobre as condições de cidadania. Para Foucault (2006, p. 208), esses registros

são homogêneos; e eles correm sério risco de parecerem monótonos. Todos, entretanto, funcionam no disparate. Disparate entre as coisas contadas e a maneira de dizê-las; disparate entre os que se queixam e suplicam e os que têm sobre eles todo o poder; disparate entre a ordem minúscula dos

problemas levantados e a enormidade do poder aplicado; disparate entre a linguagem da cerimônia e do poder e a dos furores ou das impotências.

Xavier (2003), em seu artigo “Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramáticas”, explica as relações entre cinema e política, trazendo a preocupação de cineastas em trazer uma estética de "fazer pensar" uma estética que fosse para lá de fórmulas prontas. A questão que se colocava é a de: como incitar o raciocínio crítico, sem, contudo, pender para o compadecimento, para a compaixão ou ainda sem cair nas soluções maniqueístas, da divisão entre o bem e o mal, que é trazido de forma engenhosa e com muita força pelas telenovelas? Acreditamos que o confronto maior tem sido com o grande público. Há uma inclinação nos últimos anos, no Brasil, de se tratar, no cinema, de problemas sociais enfrentados no Estado, simultaneamente há de se falar da vida privada e de sentimentos, o documentário *Copacabana Palace*, se junta a filmes como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), *Tropa de Elite*, de José Padilha (2007) e ainda com documentários como *Estamira*, de Marcos Prado (2006), que traz a história de uma catadora de lixo, Estamira, diagnosticada com esquizofrenia, ao descrever vidas infames, conseguindo desviar de "histórias de amor", essas vidas ínfimas são capturadas pelas lentes e são doadas ao espectador para que seja olhadas, visitadas, de forma bem diferente dos roteiros padronizados, ansiando esbarrar em questões sociais, sem, entretanto, perder o público. Nas palavras de Foucault (2006, p. 220),

Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real. No momento em que se instaura um dispositivo para forçar a dizer o “infimo”, o que não se dizia, o que não merece nenhuma glória, o “infame”.

As disciplinas analisadas por Foucault, no interior das diversas instituições, como escola, prisão, fábrica, entre outros, estão, ainda hoje, presentes na sociedade, porém, com novas formações históricas, que, por sua vez, formam novas instituições, findando novas práticas. A analítica do poder de Foucault faz com que se veja, em *Copacabana Palace*, relações de poder específicas, experimentadas à margem, em situação explícita de abandono, narrativas que não se diferenciam de relações de poder maiores na sociedade brasileira. Existe em cada bloco dos prédios abandonados elencados no documentário, um líder, que delimita quem entra e quem sai de cada um deles, delimita o espaço de cada “invasor”. Há uma

organização, relações de poder que criam novas regras, criando uma sequência de dominação em cima de dominação.

Tratamos, aqui, de uma drástica divisão entre o pobre e o rico, entre o “invasor” e o proprietário, algo completamente violento que acaba por criar nas invasões relações de poder singulares, por se tratar de poder e, automaticamente, de resistência. A microfísica do poder, de Foucault, atribui um formato específico para essa comunidade, por se tratar de um grupo de pessoas que resiste e que acaba por criar sua própria linguagem e leis, criando códigos de ética, de comportamentos e de honestidade ali dentro, como se líder tivesse direito sobre a vida e a morte, sobre a ocupação e a desocupação.

O Brasil violento, miserável e descrente, retratado nas telas do cinema, causando fascínio e ao mesmo tempo medo, tem tido uma grande espetacularização, segundo teóricos como Ivana Bentes. Por isso, é preciso, conforme discorre Barthes (1984, p. 100), "interrogar a evidência [...] não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte". Com isso, pode-se afirmar que *Copacabana Palace* se posterga dessa realidade, devido a sua proposta estética e política quando pensamos a representação e a relação das palavras e as coisas colocadas por Foucault.

O filósofo ao problematizar a linguagem em suas obras *As palavras e as coisas* (2007), em que traz para a discussão a obra *Las meninas*, de Velásquez e, ainda, em *Isto não é um cachimbo* (2008b), que traz a discussão sobre Magritte, doa um rico conteúdo para pensar o intrincado problema das linguagens, apesar de trabalhar *com* pinturas, o centro está na representação, traz para a discussão a irredutibilidade da linguagem à imagem e vice versa, de não ser possível se referir à plenitude de uma imagem por meio das palavras, seria uma tarefa incompleta pois,

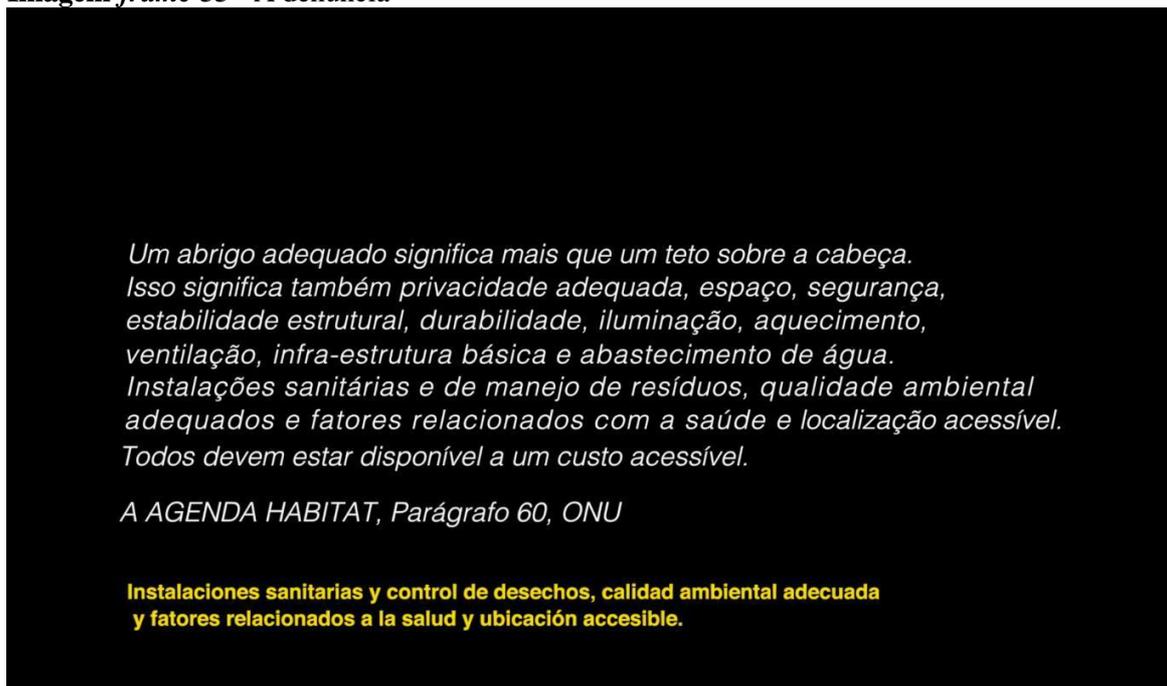
por mais que se diga o que se vê, o que se vê não está jamais no que se diz, e por mais que se faça ver por imagens, metáforas, comparações o que se vai dizer, o lugar onde elas resplandecem não é aquele que os olhos percorrem, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem [...] (Foucault, 2001, p. 201-202).

Pode-se encontrar os modelos no fotolivro de Peter Bauza e os reconhecer no documentário, podemos ir além dos personagens e indicar homens, mulheres, idosos e crianças "reais", na comunidade de “invasores”, do Rio de Janeiro e reafirmar que o documentário "representa" tal realidade, visto que seria incongruente afirmar o contrário. A produção de Peter Bauza e de Tuta Piné é marcada pelo desejo de dizer, embora não diga

tudo, doa indícios, deixando espaço para que os espectadores criem, raciocinem e tirem suas conclusões. Alain Badiou (2004) distingue filmes por suas impurezas, uns com mais outros com menos, mas nenhum totalmente puro, pois o cinema está amarrado a impurezas como a condição de produção industrial, a busca por espectador, patrocinadores, entre tantos outros.

Nessa direção, *Copacabana Palace* é um documentário de poucas impurezas, talvez de um público menor, o qual aceite a sua condição de não se entregar à espetacularização da calamidade, que oferece espaços a serem preenchidos, exigindo de seu público um pensamento crítico. Um documentário que faz com que o espectador, ao primeiro toque da trilha sonora, forte e impactante, desde a primeira tomada, reflita sobre as condições em que uma parcela do povo brasileiro se encontra, pautado em uma organização que tem entre seus objetivos promover a paz e a segurança internacional, como pode se observar na imagem-frame 32 a seguir:

Imagem-frame 33 - A denúncia



Fonte: *Copacabana Palace* (2017).

De acordo com Fischer (2008, p. 204),

Foucault convida a pensar a linguagem para além daquilo que ela quer dizer, para além das formas pelas quais ela é dita. Nesse sentido, a música, a literatura, o cinema, a pintura, enfim, todas as artes, seriam aquilo que perturba o grande modelo da representação. Foucault, Deleuze e tantos outros autores nos mostraram, a partir da literatura e do cinema

especialmente, o não-isomorfismo entre ver e falar, entre o visto e o falado, entre a palavra e a coisa.

O documentário teria a pretensão de vincular de forma categórica as imagens às coisas, para que assim pudesse tornar o real visível. Desse modo, considerando as teorias foucaultianas, tornar as coisas visíveis por meio das imagens anunciaria seu afastamento da realidade, pois o cinema configura uma certa realidade, a sua realidade, por trazer o olhar do diretor, o ponto de vista e outras técnicas colocadas no capítulo 1; não obstante o cuidado em retratar, em refletir, há no cinema uma invisibilidade intensa, a impossibilidade da totalidade de alguma coisa, "mesmo em uma representação que se oferecesse a si mesma como espetáculo" (FOUCAULT, 2001, p. 209).

Seria essa uma forma de compreender a verdade do presente? Ou ainda, de estabelecer as condições de possibilidade de se buscar, na teia discursiva composta por imagens documentais, o que existe em certos regimes de olhar em governamentalidades? Poderia, assim, pela mobilização do “isso-foi” ou “isso-está-sendo” do instantâneo, ou de “déja-vu” no cinema, em suas múltiplas interfaces, instaurar uma ortografia do “real” fugaz presente? Um discurso não nasce nele mesmo e se confronta com outro. É porque existe o confronto que esses discursos existem. São sujeitos constituídos a partir do esquecimento daquilo que os constituem. Faz-se necessário, assim, problematizá-los, mesmo que na e pela arte documental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como proposta investigar, partindo da arte cinematográfica, mais especificamente do documentário *Copacabana Palace*, como o pacto de segurança se exerce na produção de condutas modelares do sujeito “invasor”. Para tanto, estabelecemos como objetivo geral compreender o modo como a biopolítica e o dispositivo de segurança atuam nas práticas de subjetivação do sujeito “invasor”, no documentário *Copacabana Palace*.

Buscando atingir o objetivo proposto nesta dissertação, o aporte teórico-analítico adotado está filiado aos estudos discursivos, sob a ótica foucaultiana, dialogando com as teorias cinematográficas. Recorremos ao discurso cinematográfico contemporâneo, à produção do documentário *Copacabana Palace*, de 2017, por trazer fatos reais e discursivos, enunciando acontecimentos de indivíduos como os analisados neste trabalho, indo ao encontro da emergência enunciativa de se falar sobre o sujeito “invasor” no hoje e no agora.

Evidenciamos que o cinema funciona como um significativo dispositivo técnico e tecnológico, por gerar condições de coexistência enunciativas que delineiam, preliminarmente, no âmbito da formação de conceitos, fazendo circular, pela sua formação e modo operacional, diferentes enunciados que repercutem verdades de uma dada época. Que se organiza sob uma urgência enunciativa por ser um dispositivo maquínico, técnico e tecnológico. No documentário, enuncia narrando, descreve e interpreta acontecimentos.

Assim, foi por meio dessa materialidade que esse estudo se debruçou, visto que, o documentário está fadado a representar o que é visível no presente, enquanto que compete à ficção representar o invisível, o hipotético, e também o passado. Rotha (1968 apud GAUTHIER, 2011, p. 14) reafirma isso, salientando que “acima de tudo, o documentário deve refletir os problemas e as realidades do presente. Ele não pode chorar sobre o passado; e lhe é perigoso anunciar o futuro”.

No documentário *Copacabana Palace*, considerado, nesta pesquisa, uma instituição dotada de saber e capaz de levar a verdade, ainda que condicionada, ao público que o procura, buscamos estabelecer relações com verdade em um tempo que é o contemporâneo, em que os jogos da trama foram e estão sendo tecidos. O jogo que se cria através das práticas discursivas inseridas nessa instituição traz o “invasor” de maneira singular, se considerado outros meios midiáticos. Pois, de acordo com Foucault (1999, p.242) a problematização da materialidade “não quer dizer representação de um objeto preexistente, nem tampouco a criação pelo discurso de um objeto que não existe. É o conjunto das práticas discursivas que

faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento".

Consideramos assim o documentário uma verdade demonstração, pois além de se encontrar em um campo científico, o gênero cinematográfico documentário, por meio de uma ferramenta, vem manifestar aquilo que é, vem demonstrar de forma objetiva, atingindo o espectador com essa verdade. Assim *Copacabana Palace* convida o seu público a entender, através do jogo entre pensamento e verdade, como o sujeito "invasor" se constitui, o que é ser um "invasor", qual a experiência de si mesmo como "invasor", estando este inserido no quadro de delinquente. Nessa direção, de acordo com Foucault, o governo de si se incorpora a uma prática do governo do outro, uma via de mão dupla que se institui para responder como se forma a relação entre a experiência de si mesmo com o outro. É uma questão de saber como governar a sua própria vida.

Dessa maneira, compreendemos que o documentário *Copacabana Palace* vem trazer aos seus espectadores, acima da verdade demonstração, que não deixa escapar, a verdade acontecimento. O que se tem por verdadeiro é fabricado para justificar, de forma racional, uma identidade cultural, o que só é possível perante uma segregação do diferente, condenando-o à reclusão e ao esquecimento. Ao silenciar o sujeito "invasor", que é constituído por discursos providos de credibilidade, evidencia-se que a construção do sujeito que se encaixa na norma está rodeada por outros jogos de verdade, os quais poderão se determinar em virtude de outro acontecimento após uma determinada história.

Nessa direção, consideramos os diversos elementos da arte cinematográfica que constituem uma engrenagem discursiva inquestionável e que possibilitam ir além das evidências e, ainda, consideramos o documentário como propagador da verdade, e o cinema como uma instituição dotada de poder que, pode formar saberes diversos, conforme as relações que estabelece com outros segmentos.

Identificamos que a discursivização cinematográfica do sujeito "invasor" na modernidade, no caso da materialidade investigada, com a propagação maciça dos dispositivos amparados pelo capitalismo, não vem à tona por acaso, já que "[...] na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constituem a potência específica do dispositivo" (AGAMBEN, 2009, p. 14).

Recuperando a ideia de que os enunciados são inerentes, além das visibilidades estarem ligadas às máquinas, que é "[...] uma reunião de órgãos e de funções que faz ver

alguma coisa.” (DELEUZE, 2013, p. 67). Observamos que o cinema é uma instituição artística que traz o sujeito “invasor” para a visibilidade, ao tomar esse sujeito como objeto de discurso, permitindo que sua visibilidade seja inteligível e seus enunciados dizíveis, autorizando, dessa maneira que o verdadeiro da época seja posto. Chegamos, dessa maneira, ao que Deleuze (2013, p. 72) chamou de “processos do verdadeiro”, o que fabrica pelo afastamento do que é visível e ao que é enunciável, tendo dois possíveis caminhos para explanar entremeio o ver e o dizer do sujeito “invasor” por meio do cinema.

Compreendemos dessa maneira que o cinema é um arranjo que porta à exterioridade formas complexas de sistematização das relações sociais, e não meramente um olhar do sujeito “invasor”. Assim, a instituição cinematográfica, além de emitir visibilidades, tornar-se condição de possibilidade para a discursivização do sujeito “invasor”, como para tantos outros. É a composição técnica desse meio que determina e instaura normatividades que propiciam a fala do sujeito que ele mesmo produz.

Ao buscarmos compreender os dispositivos, a partir das ideias foucaultianas, observamos que os dispositivos disciplinares são técnicas que regem os corpos, que funcionam como ferramentas que constituem os sujeitos e os organizam, cujo aliado é o discurso, o dito e o não dito, os quais carregam em si o poder e o saber. São esses dispositivos que vão constituir o sujeito mediante a subjetivação e a objetivação, de maneira imperceptível.

Evidenciamos, do mesmo modo, respaldados em Silva (2016), que a função estratégica dos dispositivos é normalizadora, nas quais são estabelecidas regulações que podem tanto ser proibitivas como prescritivas ou ainda condutoras, respondendo, respectivamente, à ordem da lei, da disciplina e da segurança de uma população.

Defendemos, sustentados por Foucault, que o Estado promove estratégias para que seja possível controlar conjunturas que podem causar danos a população, ainda que a falta de moradia adequada no Brasil seja muito extensa. No século XX a situação se agravou devido ao rápido crescimento da urbanização, consequência do incentivo a industrialização e do êxodo rural, o que não é seguido por políticas apropriadas a esse desenvolvimento que pudesse suportá-lo. Dessa maneira, além de estratégias de segurança jurídicas e militares, o governo entra em ação com medidas do âmbito social, para que assim consiga regular acontecimentos aleatórios que possam, de alguma maneira, ameaçar a segurança e a tranquilidade da população.

Esse dispositivo de segurança, pode ser analisado como um resultado prévio de uma questão social. Desse modo, esse se versa sobre uma situação específica, partindo da prática normativa, além de afetar de forma direta as ações individuais e a realidade social é introduzido às instituições e discursos.

Ao refletir sobre o espaço outro que se forma em *Copacabana Palace*, partindo da noção de acontecimento, entendemos o que causou a ruptura cautelosa, um rápido e acelerado desenvolvimento econômico na década de 1960 interrompido no início da década de 1970 por uma crise internacional. Esse acontecimento mudou a ordem das coisas, possibilitando o aparecimento da materialidade estudada. Condições de possibilidade para a historicidade do deslocamento que permitiu o abandono das obras dos prédios de *Copacabana Palace* e conseqüentemente sua invasão.

Nesta direção, temos que a disposição espacial, bem como sua organização e reorganização, é um mecanismo indiscutível do exercício do poder. Assim, considerando como o espaço é construído, é organizado e distribuído, além de pensar, também, sobre a constituição das relações de poder e como sua atuação interfere nessa organização, nessa distribuição de espaços, que se tornam lugares, infere-se que esses prédios estão localizados em um lugar atípico. Entretanto, esse espaço é transformado a partir da ocupação, ressignificado e reapropriado por aqueles que se dispõem a dar a vida por esse espaço, fazendo com que tal espaço participe efetivamente da rede urbana da grande metrópole.

Dessa forma, a partir das relações de poder discutidas, relações que definem o espaço em que se vive, denominadas por Foucault (1984) de espaço de fora, ao analisar a experiência dos sujeitos “invasores” de *Copacabana Palace*, consideramos que as ações colocadas em funcionamento por tais sujeitos contribuem de maneira significativa para a criação de heterotopias no espaço urbano carioca, dado que questionam, subvertem e transgridem a ordem institucional pré-estabelecida.

Consideramos ainda que, em *Copacabana Palace*, tem-se práticas que residem e se equilibram justamente entre o formal, o institucional, o moralmente aceito e aquilo que se torna necessidade, justo e possível para a sobrevivência na cidade, para que seja possível lutar diariamente. Essas formas de ressignificação e reapropriação são o que garantem a sobrevivência dos indivíduos, os quais, intencionalmente, nem mesmo encontram-se localizados de forma objetiva e precisa no documentário, com as inúmeras contradições e conflitos de interesses, é o que se pode denominar heterotopias.

A partir do que foi discutido a respeito das heterotopias consideramos que essa comunidade faz funcionar de modo distinto organizações espaciais que sempre existirão, criando espaços outros. Ainda segundo Foucault (2011, p.418), "a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis", assim como podemos perceber por meio do documentário em questão, em que o prédio invadido – o lugar real – torna-se o espaço de moradia, de trabalho e de lazer, espaços distintos em um só lugar, onde suas testemunhas criam no espaço, então denunciado pelo documentário, um espaço de ilusão, em que os moradores têm o cuidado de decorar, de cuidar, como se fossem suas casas. Atestamos ainda, apoiados em teorias foucautianas, que os moradores adentram àquela comunidade, porém, uma vez dentro, passam a ser considerados desviantes, ociosos pela sociedade pertencente à norma.

Compreendemos também que temos em *Copacabana Palace* uma comunidade crítica, que rompe com essa norma que rege a vida urbana institucional, transformando espaços ao fomentar a ocupação do prédio. A ordem aplicada pelos sujeitos do documentário se opõe à lógica de bens e privilegiam o uso em detrimento da acumulação, o direito em detrimento do Direito e a justiça social em detrimento à justiça oficial. Assim, os sujeitos interpelados, nesta dissertação, definem seus espaços, posicionam-se e colocam-se, enfatizando que sua posição é uma contraposição, uma insurreição à norma, à moral e ao legal instituído, como algo pronto e acabado.

Através do referencial teórico e do caminho analítico-metodológico, indagamos o verbal, o visual e o sonoro, entrando no campo das imagens, em busca de pistas que amparassem as ponderações em torno da exclusão e do funcionamento dela, bem como os primeiros traços da biopolítica nas imagens, como proposto neste estudo. Passando por diversas imagens-*frame*, considerando as técnicas de produção, como cores, testemunho, entre outros, embrenhamo-nos no mundo fabuloso que se cria, mas não afasta a realidade, devido a técnica empregada, dos “invasores” de *Copacabana Palace*. Imagens que doaram possíveis modos de se (re)pensar e (re)conceituar as práticas, sem, entretanto, trazer a rigidez da realidade que é apresentada. Aí entramos no jogo do que se vê e do que se quer ver, tornando-se, assim, enunciável.

Nessa direção, com *Copacabana Palace* foi possível articular o que se apresenta na campo da visibilidade e no campo da invisibilidade, chegamos à compreensão de que a enunciabilidade é construída em torno de existências ínfimas, existências socialmente convertidas em indesejadas e anormais, de homens, mulheres, idosos e crianças, trezentas

famílias que vivem em situação insalubre. Vidas estas que passam nas imagens do documentário à condição de existência. De “invasores”, de delinquentes que habitam em um conjunto de prédios abandonados, passam a, primeiramente, modelos de um fotolivro e logo em seguida a protagonistas de um documentário, tornando-se, assim, completamente expostos. Indo ao encontro de Foucault (2006), pode-se dizer que os “invasores” de *Copacabana Palace* são essências obscurecidas, infortunadas, que, ao alcançar a visibilidade através da mídia, especificamente no documentário em questão, provoca uma combinação entre o belo e o sombrio. É “uma peça da dramaturgia do real” (FOUCAULT, 2006, p. 206), da qual essa dissertação se propôs colocar em cena, para problematizar a prática discursiva sobre o sujeito “invasor”.

Dessa maneira concluímos que é a partir do poder, da sujeição, das técnicas de subjetivação que é possível entender a pluralidade do termo liberdade. A biopolítica, tecnologia que se centra no exercício regulador da normalização social, insere a comunidade de “invasores” no sistema de controle funcional e econômico necessário. Contudo, ao analisarmos como o pacto de segurança se exerce na produção de condutas modelares do sujeito “invasor” de *Copacabana Palace*, problematização desta dissertação, compreendemos que para as questões como segurança social, na qual o direito de moradia vai se encaixar, o pacto de segurança funciona em *Copacabana Palace* na medida em que permite a ocupação, entretanto é um pacto falho, posto que não garante uma moradia de qualidade ou digna (com saneamento básico por exemplo). Ele é também instável, uma vez que esses “invasores”, como apresentado no documentário, podem ser despejados a qualquer momento, ainda que seja dever do Estado garantir a segurança e estabilidade de uma dada sociedade. Portanto, para manter esses sujeitos infames dóceis, o pacto de segurança agirá por meio do isolamento, buscando deixar essas pessoas invisibilizadas, pois acomodadas no prédios não estão embaixo da ponte ou na rua. O pacto de segurança não se exerce e esses sujeitos não têm voz, mas resistência.

Assim, o documentário *Copacabana Palace* constitui-se em monumento tendo em vista o que ele documenta: a resistência dos moradores do *Copacabana Palace*, cuja história ganha novo vigor a partir da implosão dos prédios em 23 de setembro de 2018, na etapa final desta dissertação. Com esse acontecimento, os mecanismos da governamentalidade estão em ação mais uma vez, tanto no espaço, como nos corpos. Ação que se traduz na seguridade pública e na higienização dos moradores circunvizinhos daquele espaço.

Ao finalizar esta dissertação muitos questionamentos foram esclarecidos, porém outros surgiram, dentre os quais, o da implosão dos prédios, para o qual suscitamos questionamentos que só podem ser esclarecidos em pesquisas futuras, tais como: A implosão foi uma medida preventiva, um apagamento necessário para manter a ordem da população, um apagamento da memória de um acontecimento que rompe com o percurso histórico, que poderia colocar em risco esse pacto social? Onde estão essas pessoas? Qual o destino que lhes coube? Teriam realmente alcançado a seguridade que o Estado, por meio do pacto de segurança, tem por dever oferecer?

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BADIOU, Alain. El Cine Como Experimentación Filosófica. In: YOEL, Gerardo (Comp.). **Pensar el Cine I: imagen, ética y filosofía.** Buenos Aires: Manntial, 2004. P. 23-81.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRASIL. Constituição. **Constituição Federal.** Brasília: Senado Federal, 1988.
- BURKE, P. **Testemunha ocular:** história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- CANDIOTTO, Cesar. Verdade e diferença no pensamento de Michel Foucault. **Kriterion: Revista de Filosofia**, [s.l.], v. 48, n. 115, p.203-217, 2007. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/s0100-512x2007000100012>>. Acesso em: 10 set. 2018.
- CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema.** Trad. Fernando Albagli, Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CASTRO, E. **Introdução a Foucault.** Tradução Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CAVALCANTI, A. O filme documentário. In. PELLIZZARE, L., VALENTINETTI, C. (org.). Alberto Cavalcanti: **Pontos sobre o Brasil.** São Paulo: Instituto Lina BO e P.M. Bardi, 1995.
- COPACABANA PALACE. Direção de Tuta Piné. Rio de Janeiro: Faroeste Produções, 2016.
- CORACINI, M. J. R. F. **Leituras: Múltiplos Olhares.** Campinas, SP: Mercado de Letras; São João da Boa Vista, SP: Unifeob, 2005.
- COSTA, F. C. Primeiro cinema. In. MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 17- 52.
- COURTINE, J-J. **Decifrar o corpo.** Pensar com Foucault. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano.** Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DELEUZE, G. **Foucault.** Trad. Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- _____, G. O que é um dispositivo? In: **O mistério de Ariana.** Lisboa: Vega/Passagens, 1996, p. 83-96.
- _____, G. **Conversações.** Traduzido por Luiz Benedito Lacerda Orlando. São Paulo: Editora 34, 1992.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. 2a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FARHI NETO, L. **Biopolíticas**: as formulações de Foucault. Florianópolis: Cidade Futura, 2010.

FELINTO, E. Cinema e tecnologias digitais. In: MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 413 – 428.

FERNANDES, C. A. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. São Carlos, SP: Claraluz, 2007.

FISCHER, R. M. B. **Quando os meninos de Cidade de Deus nos olham**. Educação e Realidade, Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p.193-208, jul. 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6695/4008>>. Acesso em: 25 set. 2018.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FOUCAULT, M. **História da loucura**: na idade clássica. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no *Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. A vida dos homens infames. In: _____ **Ditos e escritos IV**: Estratégia, poder-saber. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro- 2 ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006, p. 203-222.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muhail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)

_____. Diálogo sobre o Poder. In: **Ditos e Escritos IV**: Estratégia, Poder-Saber. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.

_____. Présentation. In: **Dits et écrits III**. Paris, Gallimard, 1994, p. 499.

_____. O cuidado com a verdade. In: **Ditos e Escritos V**: Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2004, p. 240-251.

_____. O poder psiquiátrico. In: **Ditos e Escritos X**: Filosofia, Diagnóstico do presente e Verdade. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2014, p. 245-257.

_____. **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

_____. **História da Sexualidade 1 – A Vontade de Saber**, Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008b.

_____. **La Volonté de Savoir**: droit de mort et pouvoir sur la vie. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

_____. **Microfísica do Poder**. 21 ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. Outros espaços. In: _____. **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. **Qu'est-ce que la Critique?** Bulletin de la Société Française de Philosophie, t. LXXXIV, année 84, n. 2, p. 35-63, avr./juin. 1990.

_____. **Segurança, território, população**: curso dado no *Collège de France* (1977-1978). Edição estabelecida por Michel Senellart, sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Tradução Eduardo Brendão. Revisão da tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008a (Coleção Tópicos).

_____. Sobre a História da Sexualidade. In: **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. 17 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 243-276.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...** – um caso de parricídio do século XIX. Trad. Denize Lezan de Almeida. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

_____. **Herculine Barbin**: o diário de um hermafrodita. Trad. Irley Franco. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

GAUTHIER, G. **O documentário**: um outro cinema. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

GODARD, J. L. **Jean-luc Godard par Jean-Luc Godard**. Paris: Ed. de l'Etoile, 1985.

GREGOLIN, M. R. V. O dispositivo escolar republicano na paisagem das cidades brasileiras: enunciados, visibilidades, subjetividades. **Moara – Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Letras**. Pará. Issn: 0104-0944, vol. 1, n. 43, p.06-25, mar. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i43.2633>>. Acesso em: 06 set. 2018.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as Imagens do Cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MACHADO, R. Por uma Genealogia do Poder. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

MANGUEL, A. **Lendo imagens uma história de amor e ódio**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, F. A. C. Impressionismo Francês. In. MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 89 - 108.

MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Sanddy Martins, 6 ed. - Campinas, SP: Papyrus, 2016.

ORLANDI, E. P. **Análise do Discurso** – princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

RAMOS, F. P. **Mas afinal...** o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SILVA, É. D. **A espetacularização do sujeito com deficiência em discurso no domínio cinematográfico**: dispositivo, normalização e biopolítica. 2016. 201f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

SOUZA, M. L. **A prisão e o agora**: Reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2006.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 5 ed. - Coleção Campo Imagético - Campinas, SP: Papyrus, 2013.

TASSO, I. E. V. S. **(In)visibilidades dos corpos em vigília**: regimes de verdade sobre/em políticas afirmativas e cinematográficas. Vitória da Conquista v. 2, n. 1, p. 37-51, 2013.

TASSO, I. E. V. S. Discurso em imagem: verdade, fotografia-documentário e inventário do real. **Revista Científica Ciência em Curso** – R. cient. ci. em curso, Palhoça, SC, v. 2, n. 2, p. 113-124, jul./dez. 2013.

TEIXEIRA, F. E. Documentário moderno. In. MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p 253-287.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**: melodrama, hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZABUNYAN, Dork. Ce que peut un film: Foucault et le savoir cinématographique. In.: MANIGLIER, Patrice; ZABUNYAN, Dork (orgs.). **Foucault va au cinema**. France: Bayard Éditions, 2011, p. 11-47. (Collection Logique des images)