

REGIMES DE VISUALIDADE DA VIOLÊNCIA: BIOPODER E TANATOPOLÍTICA EM *ÔNIBUS 174*

VIOLENCE VISUALITY REGIMES: BIOPODER AND TANATOPOLITICS ON *ÔNIBUS 174*

SAMENE BATISTA PEREIRA SANTANA¹

Resumo: Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de doutorado que investiga o campo de memória em torno da visibilidade e visualidade do sujeito criminoso no cinema identitário brasileiro. O objeto empírico desta análise é o longa metragem *Ônibus 174*, um filme documental de 2002, dirigido por José Padilha cuja narrativa conta a história do sequestro do ônibus 174 por Sandro Barbosa do Nascimento no ano de 2000 na zona sul do Rio de Janeiro. A partir de uma metodologia arqueogenealógica, analisa-se a materialidade fílmica buscando quais regimes de visualidade estão imbricados na construção do discurso sobre a violência ligado aos cenários de baixa renda/favela, e quais as relações de poder - biopoder (Michel Foucault) e tanatopolítica (Giorgio Agamben) - envolvidas nesta construção.

Palavras-chave: filme. regimes. visualidade. biopoder. tanatopolítica.

Abstract: This work is a cut of a doctoral research that investigates the field of memory around the visibility and visuality of the criminal subject in the Brazilian identity cinema. The empirical object of this analysis is the feature film *Ônibus 174*, a 2002 documentary film directed by José Padilha, whose narrative tells the story of the kidnapping of the bus 174 by Sandro Barbosa do Nascimento in the year 2000 in the southern zone of Rio de Janeiro. From an archaeological methodology, the filmic materiality is analyzed, looking for which visual regimes are imbricated in the construction of the discourse on the violence linked to the low income / favela scenarios, and what power relations - biopower (Michel Foucault) and tanatopolitics (Giorgio Agamben) - involved in this construction.

Keywords: movie. regimes. visuality. biopower. tanopolitics.

¹ Doutora em Memória: linguagem e sociedade/ UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia) Mestre pelo mesmo programa. Advogada. Professora no curso de Direito da Universidade Estadual da Bahia (UNEB), Faculdade independente do Nordeste (Fainor) e Faculdade Santo Agostinho (Fasa). Vitória da Conquista - BA/Brasil. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0920063961755124>. E-mail: samenebatista@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, as experiências audiovisuais de registro e circulação da imagem - cinema, tv, internet - reinventam as maneiras de como o sujeito é representado, bem como refletem o nosso desejo de flagrar o movimento. Os chamados regimes de visualidade correspondem às condições históricas de formação e veiculação das imagens, desde a pintura rústica, o desenho, a fotografia, o cinema, a televisão, até a janela da internet. A partir destes regimes é possível analisar as condições de possibilidade da formação de diversos discursos que funcionam na sociedade, e o cinema é um dispositivo imagético importante nesta construção, uma vez que gera convergência e confluência entre entretenimento, trabalho, conteúdo, interatividade, e práticas jurídico-sociais como um todo.

A potência da narrativa fílmica nos leva à construção e veiculação discursiva estereotipada sobre a “origem dos males” da violência no Brasil: a história do homem pobre, negro, vítima das relações desiguais de acesso à educação e saúde, submerso em cenários de violência e criminalidade. O encadeamento entre cinema, audiovisual, criminalidade e relações de poder estão, não somente numa mesma chave imagética, mas num mesmo campo de memória - os efeitos e ecos de memória - que nos levam ao discurso sobre a violência no Brasil. Diversos longas metragem - sob influência do cinema novo² e cinema de retomada³, especialmente os chamados favelas-movies⁴ - após

² Os anos 1960, no Brasil, foram marcados por diversas manifestações que se opunham ao mercado internacional, em especial ao mercado das artes. Nesse período, o Brasil vivenciou um momento único na música, nas artes plásticas e principalmente no cinema. Quando Nelson Pereira dos Santos produziu *Rio 40 Graus*, começava um ciclo de produções cinematográficas que se opunha às produções nacionais que tinham no cinema hollywoodiano, em especial, um ideal de cinematografia. Os cineastas dessa nova fase do cinema brasileiro faziam seu cinema, gozando de uma maior liberdade criativa e improvisação nas produções e marcando o Cinema Novo, o que viria gerar muitas discussões sobre o “ser cinema” dessa fase. Um dos grandes méritos do Cinema Novo foi o de justamente mostrar as diferentes possibilidades de se fazer e de se ver o cinema, não a partir de uma realidade importada, mas sim de uma realidade vivenciada, experimentada por aqueles que produzem e consomem o cinema (Leite, 2005).

³ Segundo Marson (2006), o termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo. O Cinema da Retomada se refere a um ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90 do século XX, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor.

⁴ A nomenclatura *favela-movie* foi utilizada, especialmente, após o lançamento do longa *Cidade de Deus*, ocasião em que o cinema brasileiro ganhou proporções internacionais e consolidou várias produções denominadas pela crítica e pela mídia como *favela movie*. “Designação utilizada pela imprensa ao se

a década de 1990 no Brasil, fazem emergir um regime de visualidade de valorização, produção e consumo de filmes com cenários de violência e pobreza conjugados. Tal expressão da violência, nos convida a um engajamento nada passivo diante daquilo que vemos. Como conceitua Benjamin:

(...) o cinema, através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direção genial da objectiva, aumenta a compreensão das imposições que regem a nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de acção imenso e insuspeito (Benjamin, 1992, p. 104).

O cinema é instrumento, portanto, de investigação das práticas sociais e representação de discursos que funcionam em vários sistemas políticos, econômicos e jurídicos. Ao mesmo tempo que reproduz, os objetos fílmicos evidenciam os saberes e as relações de poder existentes na sociedade.

O principal referencial teórico-metodológico deste trabalho é a arqueogenealogia foucaultiana, um campo de estudo que oferece ferramentas conceituais para a análise de acontecimentos discursivos, na medida em que propõe como objeto de estudo a produção das práticas de sujeitos históricos, os quais usam certa materialidade (linguística, pictórica, imagética etc.) e estão inseridos na história. Por isso, os campos da análise do discurso jurídico e dos estudos relativos ao cinema podem estabelecer um diálogo extremamente rico, a fim de explicar o papel discursivo na produção das práticas e identidades sociais.

Tendo como ponto central a arqueologia de Michel Foucault, o discurso é tomado como uma prática social, historicamente determinada, que constitui os sujeitos e os objetos. Pensa-se, portanto, a produção cinematográfica como produto de linguagem e processo histórico que impulsiona a transformação dos sujeitos na contemporaneidade.

Em primeiro lugar, o acontecimento discursivo, quando observado arqueologicamente, sob a ótica de Foucault, implica ruptura e/ou regularidade histórica. Witzel (2013, p. 338) defende que, para descrever o acontecimento discursivo, é

referir aos filmes que abordam a favela, violência e tráfico de drogas” (Silvana Arantes, “Barreto diz que chamar filme de favela movie é um problema”, em Folhaonline, 17/09/2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/09/448682-barreto-diz-que-chamar-filme-de-favela-movie-e-um-problema.shtml>). Para alguns autores, como Freitas (2011), trata-se de um “novo gênero” fílmico no qual a produção cinematográfica brasileira expõe a realidade da favela, a partir de imagens explícitas de violência montadas segundo o ritmo dos filmes de ação hollywoodianos e alinhadas a uma estética publicitária.

necessário considerar, de um lado, as condições de existência que determinam a materialidade própria de um enunciado; de outro, sua singularidade única e latente, interrogando como ele, o enunciado, pôde se formar historicamente e em quais realidades – econômicas, sociais, culturais, políticas – se articula. Partindo do princípio de que o aparecimento e a formação de discursos colocam em questão o acontecimento, sua historicidade e os sentidos daí decorrentes, discute-se a existência material dos *favela-movies* como acontecimento discursivo permeado de biopoderes.

Em segundo lugar, o acontecimento filmado abre “para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro” (Foucault, 2008, p. 31-32). Compreende-se, assim, a produção de filmes como inseridos num campo de investigação que possibilita a (re)atualização e o (re)posicionamento do discurso sobre a violência no Brasil.

2 REGIMES DE VISUALIDADE DA VIOLÊNCIA NO BRASIL

A respeito dos regimes de visualidade, Lopes e Krauss (2010, p. 257) os definem como o aprendizado histórico-sensorial que permite transformar estímulos nervosos em imagens com forma, luz e sombra, sendo este aprendizado baseado na experiência empírica e em certas regras sociais que estruturam tais experiências. Para os autores, as imagens se imbricam com os significados e com a dinâmica dos afetos, de modo que a relação sujeito e imagem é determinada por uma infinidade de regras sociais denominadas regimes de visualidade, ou seja, as formas de expressar o mundo visível mudam de acordo com as condições de possibilidade da construção imagética de cada época e de cada lugar.

Lopes e Krauss (2010, p. 257) exemplificam os regimes de visualidade comparando períodos históricos no interior da história da arte. Assim, o regime de visualidade do “espaço medieval” (século XII a XV) apresenta um espaço hierático e hierárquico, refletindo uma posição histórica em que tudo o que existia era Deus, homem e diabo. Geralmente, no domínio artístico, no mesmo plano, são superpostas as imagens dos santos em tamanho grande, os anjos um pouco menores, e os homens, quando eram representados, menores ainda. Já, no “espaço renascentista” (século XV e XVI), as obras têm um caráter racional devido aos grandes descobrimentos da época, principalmente

os relativos à astronomia. Trata-se de uma visão de mundo que privilegiava o homem como centro do universo, um espaço objetivo, matemático, homogêneo e sistemático. No “espaço barroco” (século XVII), acontece exatamente o contrário; a paixão toma o lugar da racionalidade, a irregularidade e a assimetria apoderam-se da simetria. Nesse espaço, a perspectiva descentraliza-se, tornando-se diagonal, existindo na maioria das vezes um “outro” observador virtual com relação ao observador real da obra barroca. É nesse instante histórico que o homem tem a noção de infinito e já não se sente como o centro do universo. Assim, a criação imagética é histórica, bem como a constituição do sujeito receptor/ator da imagem - fixa ou em movimento.

É certo que a expressão visual tornou-se uma dimensão estratégica nas sociedades contemporâneas. Segundo Zorzo (2012, p. 62), convém reconhecer a visualidade como uma produção que passa pela política - condições sócio-históricas de existência de determinada imagem -, pela técnica - a forma como produzimos conteúdo audiovisual -, e pela estética - como a representação vidiática é mostrada. Já a visibilidade remete à percepção e capacidade de ver, a uma operação visual, a um artifício de construir imagem, seja fotográfica, virtual ou de outro tipo.

Ainda sobre os regimes de visualidade, Portugal (2009, p. 40) observa a importância da “virada imagética”⁵ na construção da visualidade no século XIX como crucial na estruturação dos regimes de visualidade contemporâneos. O autor pontua que tal análise é útil para esclarecer a natureza das mudanças que se operaram no século XIX, sobretudo para o que conhecemos hoje como imagem digital (imagem técnica), que faz o filme ou o vídeo parecerem “reais”. A forma como enxergamos (estética e historicamente) as imagens em movimento hoje, não são fruto de uma espécie de geração espontânea, invenção sem precedentes, mas houve - e há ainda - uma construção em torno dos modos de existir e ver/compreender as imagens, seja a fotografia, seja o cinema, sejam as novas mídias audiovisuais.

⁵ Inicialmente, usando a expressão para se referir a uma “virada” essencialmente contemporânea, que seguiria a “virada linguística” proposta por Richard Rorty, Mitchell (1994, p.13) diz que o que justifica a noção de uma “virada imagética” (*pictorial turn*) é que a imagem torna-se “[...] um ponto de peculiar fricção e desconforto junto a uma larga faixa de questionamentos intelectuais”. Posteriormente, entretanto, o autor torna a noção mais abrangente, de modo a englobar os diversos momentos da história em que a imagem assumiu papel principal, canalizando tensões sociais – em bizâncio, nos séculos VII e VIII, por exemplo, na famosa “querela das imagens” (Mitchel *apud* Portugal e Rocha, 2009).

Como exemplo dessa mudança de perspectiva, Portugal (2011, p. 41) indica a análise de Aumont sobre o filme *A chegada de um trem à estação*, um filme de 1895, dos irmãos Lumière⁶. No caso do cinema, o mais famoso desses mitos conta o pavor e a fuga desvairada dos primeiros espectadores do filme. As imagens impressionam e engendram esses “efeitos de realidade”:

[...] um [dos espectadores das primeiras projeções de Lumière] vê, por exemplo, as barras de ferro “incandescerem” (em Ferradores), outro vê as cenas reproduzidas “com as cores da vida”; de todos os relatos [sobre essas projeções] que li, não há um sequer que lamente [...] só ter visto uma imagem cinza (Aumont, 2004, p. 31).

Portugal (2011, p. 42) aponta que esses “efeitos de realidade” dependem tanto da materialidade da imagem e das características estruturais do aparelho biológico da espécie humana quanto dos regimes de visualidade que permitem que o espectador veja tal materialidade como imagem e, acima de tudo, como imagem realista num dado contexto histórico.

O autor ainda aponta que o efeito de “novidade” e “realismo” da imagem cinematográfica que o observador do fim do século XIX já estava acostumado a ver, dá-se à gama de “dispositivos ópticos” com essa finalidade - tornar as imagens captadas próximas das imagens vistas a olho nu - o thaumatrópio, o estereoscópio, o estroboscópio, ou o zootrópio⁷. Ao refletir sobre as primeiras projeções de Lumière, Aumont considera:

[...] por esse transbordamento de realidade [relacionado à proliferação quase infinita dos detalhes], a vista Lumière escapa, de saída, de uma parte de sua herança – o brinquedo, o zootrópio, o fantascópio,

⁶ Este filme mudo de 50 segundos mostra a entrada de um comboio puxado por uma locomotiva a vapor em uma estação de trem na cidade costeira francesa de La Ciotat. Como a maioria dos primeiros filmes de Lumière, *L'arrivée d'un train en gare* de La Ciotat consiste de uma visão única, editada, que ilustra um aspecto da vida cotidiana. Não há nenhum movimento de câmera aparente intencional, e é um filme composto por um disparo contínuo em tempo real.

⁷ Segundo Portugal (2011, p.10), o thaumatrópio é um disco com dois desenhos, um de cada lado, feitos de modo que se completem – um passarinho de um lado e uma gaiola de outro, por exemplo. Ao se girar o disco rapidamente, tem-se a impressão de que os dois desenhos formam um só – um passarinho dentro de uma gaiola, no exemplo citado. O zootrópio consiste em um cilindro com desenhos sequenciais na parte interna e perfurações. Quando o cilindro é girado ao redor de seu eixo, o observador enxerga rapidamente, através dos buracos, cada uma das imagens, tendo a sensação de ver uma imagem em movimento. O estereoscópio é um dispositivo que “direciona” o olhar, fazendo com que cada olho “veja” uma imagem diferente. Cada imagem é apenas ligeiramente diferente da outra, copiando as diferenças entre as vistas dos dois olhos, de modo que, diante das duas imagens, vistas separadamente, tem-se a sensação de ver apenas uma imagem tridimensional.

divertimento baudelairiano –, e passa, de saída para o lado da arte, mesmo que ainda uma arte menor (Aumont, 2004, p. 34).

Interessante notar que, além das transformações técnicas de construção da imagem e dos vídeos, no campo da visibilidade, há transformações acerca do que é desejável e não do que é desejável numa sociedade, no campo da visualidade. Neste sentido, surge a necessidade de refletir sobre a historicidade das produções fílmicas. Aumont discute, por exemplo, a invenção da fotografia sob esse prisma:

É preciso [...] colocar de saída que a condição de possibilidade (não digo, portanto, é claro, a causa) da invenção da fotografia é, a princípio, que outros tipos de imagens – diferentes daquelas saturadas de sentido e de escritura, do Egito – fosse desejável em uma sociedade, e, mais precisamente, lá onde se produzem as imagens, ou seja: no início do século XIX, na pintura. Assim, a determinação mais direta da invenção da fotografia deve ser lida em certas mudanças ideológicas maiores que afetaram a pintura em torno de 1800 (Aumont, 2004, p.48).

Essas mudanças “ideológicas” remetem ao que Aumont chama de “mobilização do olhar”. Portugal e Rocha (2009, p. 13) argumentam que, para Aumont, mais focado na questão da representação imagética, as mudanças em questão consistiam principalmente em uma “liberação” dos esquemas pictóricos que definiam o que era “representável”. Ele enfatiza, no fazer artístico, a “passagem do esboço – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao estudo – registro da realidade ‘tal como ela é’, por ela mesma” (Aumont, 2004, p. 48).

Assim, o avanço tecnológico dos dispositivos ópticos se difundiu rapidamente e transformou esses dispositivos em populares formas de entretenimento – “fenômeno que evidencia a imbricação entre produção intelectual e práticas de olhar, as duas colaborando na estruturação do que estamos chamando de regimes de visualidade” (Portugal, 2009, p. 11).

A produção fílmica e os regimes de visualidade contemporâneos indicam, também, transformações no olhar, agora corporificado:

Claramente, a corporificação do olhar está intimamente ligada à possibilidade da desvinculação da sensação visual e da imagem já significada pela razão, problemática esta que aparece tanto na proposta de “mobilização do olhar” de Aumont quanto no “desenraizamento” da visão proposto por Crary. Os dois tratam de um descolamento da imagem visual, seja a imagem perceptual seja a imagem gráfica, de sua função representativa/significante. Em Aumont, isso é bastante claro. Até o final do século XVIII há sempre, sob a representação da natureza, um texto, mais ou menos próximo, mais ou menos explícito, mas que

explica sempre o quadro e lhe dá seu verdadeiro valor; a partir do início do século XIX esse texto se apaga e a “janela” (moldura) agora se abre para um mundo puramente estético – isto é, de uma estética independente e que se justifica por si mesma (Aumont *apud* Portugal e Rocha, 2009, p. 12).

Tal análise nos remete ao trabalho de Foucault quando ele trata da “descontinuidade epistêmica”, localizada também no início do século XIX, a qual encerraria o que ele denomina “pensamento clássico”. O fim deste, escreve o filósofo, “coincidirá com o recuo da representação, ou, antes, com a liberação, relativamente à representação, da linguagem, do ser vivo e da necessidade” (Foucault, 2007, p. 289). Portugal (2009, p. 45) ainda sugere, em concordância ao posicionamento de Foucault, a existência de uma liberação da imagem. Para o autor, Foucault não trata da imagem muito claramente, mas demonstra que o “descolamento” não se opera apenas no campo da visualidade, e sim no da representação de modo geral. Assim, o termo “imagem”, na “virada imagética”, pode ser considerado também em seu sentido mais amplo de “imagem de mundo”, ou historicidade de formação das imagens, atrelado às condições de possibilidade técnicas de sua formação, aproximando-se, deste modo, da noção de *epistême* que Foucault utiliza.

No cinema, e de certa maneira no imaginário social, as relações de poder e de saber envolvidas na formação de novas posições para o sujeito criminoso não estão relacionadas apenas à favela. Mas também não podemos descartar o fato de que as favelas mostradas nos favela-movies são nichos de segregação que marcam, no Brasil, cenários de violência e intervenção Estatal maciça. O discurso da criminalidade no Brasil, ancorado, sobretudo, na criminologia, nos remete à memória de jovens - da favela ou de qualquer espaço segregado - que, para manter sua vida e subsistência, entram no “mundo do crime”. No cinema, como por exemplo em *Cidade de Deus*, *Ônibus 174*, *Tropa de Elite*, dentre outros, os processos de subjetivação dos moradores da favela não se desvinculam da criminalidade, como se o processo de marginalização no Brasil fosse gerada lá, e sabemos que não é. Se olharmos para o personagem Buscapé no longa *Cidade de Deus*, por exemplo, a representação de sua trajetória, no longa, está na contramão da discursividade que sobressai na narrativa, já que se trata de um adolescente à procura de uma vida digna fora da criminalidade. Em filmes documentais, tais como, *Ônibus 174* e *Notícias de uma guerra particular*, o destaque está tanto nas condições precárias de vida

dos jovens que vivem nas favelas e que partem para a criminalidade, quanto na ineficiência do Estado, em termos de atenção aos Direitos humanos, às políticas públicas de segurança, e às formas de prevenção e punição.

Outrossim, o saber jurídico sobre o crime de homicídio, sobretudo na criminologia, passa, historicamente, por fases de estudo empírico sobre o crime e sobre o sujeito criminoso. A criminologia é dividida em escola clássica (Beccaria, século XVIII), escola positiva (Lombroso, século XIX) e escola sociológica (final do século XIX). Em toda a trajetória da ciência criminológica, o foco está no sujeito delinquentes e nas causas de sua conduta - fatores biológicos, psíquicos, sociais e culturais.

A partir da criminologia, os processos de normatização da sociedade para inibir a conduta criminosa são entendidos, segundo Foucault (1977), não somente com base na criação de leis, mas a partir da observação da relação entre saber e poder, ou entre verdade enquanto saber e poder. Nos níveis das relações entre os sujeitos nas diversas situações do cotidiano, especialmente nas várias instituições criadas na modernidade (escolas, prisões, quartéis, asilos, fábricas), desenvolvem-se assimetrias que fortalecem relações de poder.

O saber médico, a biologia, a psiquiatria foram, para Foucault, grandes nortes para o saber jurídico da criminologia. Segundo França (2014), o caso do parricida *Pierre Rivière* foi um exemplo clássico do que defendia Foucault (1977) acerca da ação da psiquiatria e da medicina legal nos trâmites da justiça, pois os pareceres e laudos médicos e psiquiátricos passaram a subsidiar as decisões judiciais, que se orientam, a partir desse momento, no sentido de delimitar o par loucura-sanidade, sendo a última a possibilidade de se imputar a responsabilidade penal ao indivíduo criminoso. Foi somente a partir da organização dessas ciências, as quais passaram a construir um conhecimento sobre os delinquentes, que se estabeleceram os processos de normatização. A partir desses processos se tornou possível - ao contrário do que pensavam Beccaria e Bentham que se preocuparam com o ato delituoso - acreditar que o próprio delincente carregava em si o potencial para delinquir, fenômeno esse que se tornou notório a partir dos estudos do italiano Cesare Lombroso e sua teoria sobre o “criminoso nato”.

França (2014, p. 8), ao elaborar uma espécie de inventário da obra Foucaultiana, lembra de duas obras importantes sobre a elaboração teórica de Foucault em torno do saber jurídico e do saber médico. Nas obras, *O poder psiquiátrico* (2006) e *Os anormais*

(2001), Foucault desenvolve a lógica de um poder bem diferente daquele voltado à soberania, presente nos séculos XVII e XVIII, e o transporta às benesses de um saber psiquiátrico sobre o crime. Assim, a psiquiatria direcionou-se a buscar no indivíduo “monstruoso” motivos que explicassem a força dos instintos presentes nesses indivíduos que passavam então a ser vistos como “anormais”, por carregarem dentro de si essa força que os impulsiona ao cometimento de atrocidades. Os anormais são identificados, pois, a partir dos diversos saberes que criam uma verdade sobre os indivíduos, papel esse que será difundido principalmente pelas ciências humanas (psicologia, pedagogia), pelo saber médico, sobretudo a psiquiatria, e pelo saber jurídico.

No Brasil, os processos de formação do saber jurídico sobre o criminoso perpassam estudos sobre as relações de poder estabelecidas entre o Estado (polícia, instâncias judiciárias) e moradores de favelas (“os anormais”, alvos de análise da criminologia brasileira). Os espaços segregados de pobreza destacam-se como campo de investigação a respeito da produção de uma “subjetividade-policial” ou Estatal, e “subjetividade-morador-de-favela”, intimamente relacionada com processos de criminalização (Barbosa e Bicalho, 2014, p. 43).

Os espaços de segregação geográfica, econômica e cultural no Brasil são objeto constante de políticas públicas de pacificação e engajamento entre o Estado e os moradores, ações estas que demarcam o território da violência e assim concretizam estratégias de controle, repressão e segregação. Essa relação entre Estado e o sujeito segregado coloca em evidência a pobreza como condição histórica da violência massificada e amplamente difundida nas janelas audiovisuais (destacando um regime de visualidade), conforme vimos. Há aí um funcionamento do poder, que, a partir de Foucault, ressalta-se, não pode ser entendido em separado das relações entre os sujeitos, e que por esse motivo não se constitui como força unidirecional, mas sempre relacional. É nesse sentido que, na obra foucaultiana, o poder é referenciado como prática e não como posse, possibilitando o uso do conceito como instrumento para se pensar efeitos engendrados pelo seu exercício.

Ademais, Barbosa e Bicalho (2014, p. 3) ressaltam que o sujeito dos espaços segregados, em referência explícita às atividades de tráfico de drogas que acontecem nas favelas, torna-se responsável por diversos problemas que acometem aqueles que residem nesses mesmos espaços: confrontos com a polícia, brigas entre facções criminosas, e

também falta de emprego. Aquilo que atribuímos - enquanto sociedade - como causa, Soares apud Barbosa e Bicalho (2014, p. 19) explica como consequência de um processo em curso na atualidade que transforma violência em sinônimo de pobreza.

O saber jurídico sobre o crime, a violência e o encarceramento forma-se não só na criminologia, mas no imaginário social pré conceitual como uma relação *sine qua non* entre criminalidade, pobreza e segregação. Barbosa (2014, p. 13) aponta que uma das marcas principais da relação de poder que o Estado estabelece com os espaços populares de habitação, em especial as favelas, é a atenção majoritária ao aspecto da segurança pública - em sua vertente criminal -, especialmente ao combate das atividades relacionadas à compra e venda de substâncias ilícitas.

Compreende-se neste trabalho, assim como Barbosa e Bicalho (2014), que a criminalização é aquela que se associa à legislação, ou melhor, ao seu aspecto legal. Foucault (2008), no entanto, oferece-nos pistas para uma distinção conceitual entre incriminar e criminalizar. Enquanto o primeiro termo refere-se àqueles processos de separação dos indivíduos com base nas leis penais oficiais, o segundo diz sobre tantos outros processos que igualmente operam distinções entre a população sem, no entanto, estarem apoiados em mecanismos positivamente formais. Os processos de criminalização estão pautados em subjetividades, em conjuntos de determinações sobre maneiras normalizadoras corretas de ser e existir. Para o autor:

O crime não é uma virtualidade que o interesse ou as paixões introduziram no coração de todos os homens, mas que é coisa quase exclusiva de uma classe social; que os criminosos, que antigamente eram encontrados em todas as classes sociais, saem agora quase todos da última fileira da ordem social (Foucault, 1977, p. 261).

O poder e o saber operam, portanto, na manutenção de uma verdade sobre o sujeito criminoso - no Brasil e no mundo. Em diversos favela-movies, tais como em *Cidade de Deus*, as imagens se imbricam com os significados e com a dinâmica dos afetos, de modo que a relação sujeito e imagem é determinada por uma infinidade de regras sociais em diferentes tempos e espaços, o que denomina-se desde a introdução deste trabalho, como regime de visualidade. *Cidade de Deus*, portanto, marca um criticismo generalizado em torno da favela, por mais que tenhamos outras produções fílmicas com esse tema anteriores ao lançamento do longa. O filme altera o padrão por meio do qual o cinema brasileiro vinha tratando a desigualdade social, e segundo Hamburger (2007, p. 552), a

produção rompe a convenção difundida na cultura brasileira, que trata a malandragem do morro em chave positiva, além de trazer uma ruptura também estética. A visualidade da favela anti-romântica trazida por *Cidade de Deus* enfatiza a história da mudança de qualidade no crime carioca: da malandragem simpática, e em certo sentido comunitária, que inspirou outros filmes que lidam com o assunto, para o padrão profissional implacável e cruel das redes do tráfico. A partir do filme em análise, de um lado, colocamos o espaço segregado de pobreza na pauta de políticas públicas de educação e inclusão, de outro, fixamos estereótipos sobre a vida na favela. A natureza e função das imagens fílmicas dão a ver seus modos de pertencimento a um dado regime de visualidade na medida em que desempenham um papel relevante na vida social na contemporaneidade.

Segundo Bazin (1991, p. 96), as imagens em movimento produzem efeitos de identificação com a realidade, e não de realismo, pois existe no cinema um espaço de subjetividade - como o enquadre, por exemplo - mas a realidade fica por conta do espectador, e é da ordem do psicológico do social e da história. Ademais, quando as imagens produzidas pelo cinema são objeto de análise, Jullier e Marie (2009) enfatizam que o cinema não é mídia, que ele - pode até ser divulgado por mídias diversas, mas é linguagem específica, pois possui uma estrutura narrativa própria. De acordo com os autores, o cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu e ensinou um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidades contínuas de duração. Tal significação em *Cidade de Deus* e *Ônibus 174* reverbera as referências das mais latentes que temos hoje no cinema brasileiro sobre a favela e outros espaços segregados do Brasil.

Assim, diante da observação e de um novo olhar contemporâneo sobre as práticas dos sujeitos a partir do cinema, reconhece-se que os regimes de visualidade envolvidos na produção dos favela-movies dão subsídios para um pensamento crítico sobre a constituição estética e histórica da violência no Brasil, ligada, imagetivamente, desde o final do século XX, aos cenários de pobreza e segregação espacial. Ademais, a representação da violência e da criminalidade no cinema identitário brasileiro tem como base as relações de saber-poder entre Estado, jurisdição e crime.

3 O FUNCIONAMENTO DO BIOPODER E TANATOPOLÍTICA EM ÔNIBUS 174

No interior dos estudos foucaultianos em *A Vontade de Saber*, vemos que a partir do século XVIII, o Ocidente conheceu uma profunda transformação nos mecanismos de poder. O poder de soberania, o direito de causar a morte e de deixar viver tão característico desse poder, é agora reconfigurado por um poder que gera a vida e a faz se ordenar em função de seus reclamos. A configuração política de fazer morrer para, assim, instituir uma verdade em torno do poder do soberano sobre a vida, vai aos poucos se modificando, dando espaço ao controle de manutenção da vida em detrimento da morte.

Segundo Foucault (1999, p. 131), o século XVIII marca o processo de entrada da vida na história, isto é, a entrada dos fenômenos próprios à vida humana na ordem do saber e nos cálculos do poder. Assim sendo, os processos relacionados à vida humana começam a ser levados em conta por mecanismos de poder e de saber que tentam controlá-los e modificá-los. É pelo fato de encarregar-se da vida, mais do que da ameaça da morte, que o poder pode apropriar-se dos processos biológicos para controlá-los e eventualmente modificá-los.

Trata-se do que Foucault chama de biopolítica, a qual cria novos objetos de saber, que, por sua vez, se (re)criam “a serviço” do novo poder e destinam-se ao controle da própria espécie. A biopolítica vai se ocupar, portanto, dos processos biológicos relacionados ao homem-espécie, estabelecendo sobre os mesmos uma espécie de regulamentação. É preciso, portanto, não apenas descrever e quantificar o homem-espécie, o corpo social – por exemplo, em termos de nascimento e de mortes, de fecundidade, de morbidade, de longevidade, de migração, de criminalidade – mas também jogar com tais descrições e quantidades, combinando-as, comparando-as e, sempre que possível, prevendo seu futuro por meio do passado. E há aí a produção de múltiplos saberes, como a Estatística, a Demografia e a Medicina Sanitária.

O desenvolvimento de uma biopolítica que institui enquanto verdade a manutenção da vida na sociedade teve como “braço direito” a esfera jurídica, sobretudo o sistema de produção das leis. Foucault (1999) explica que as leis retiravam do poder soberano o poder sobre a vida, instituindo punições como pena de morte, aos que infringissem severamente as leis. E esse mecanismo é a norma. É por isso que “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na

vida” (Foucault, 1999, p. 135). Foi a norma que conseguiu estabelecer um elo entre o elemento disciplinar do corpo individual (disciplinas) e o elemento regulamentador de uma multiplicidade biológica. A norma é tanto aquilo que se pode aplicar a um corpo que se deseja disciplinar como a uma população que se deseja regulamentar. Em outras palavras, as leis regulamentam os crimes e punem os criminosos de forma integrada a outros aparelhos: médicos, administrativos, religiosos etc. Ademais, a norma é técnica e estratégia que faz reverberar alguns efeitos de poder, como por exemplo: não é o Direito em si que controla, mas a norma que desenvolve esta separação entre o castigo e o controle. Assim, o controle sobre a vida torna-se tão necessário - para o corpo social - quanto viver.

Gomes (2016) explicita que o biopoder se constitui numa multiplicidade de processos e de constituições. Segundo o autor, quando, por exemplo, Foucault alude à população, não necessariamente está se referindo à soma de sujeitos de um território, e sim, o mais das vezes, a um objeto biopolítico, àquilo que, na forma de massa, estaria sob um controle de relações, mais ou menos, autônomo. Assim, a partir do momento em que o poder define-se como uma multiplicidade biológica, torna-se biopoder - “um tema, em geral, um tanto quanto aberto ou em que o autor é consideravelmente incompreendido, podemos afirmar” (Gomes, 2016, p. 71)-, o poder assume-se, além de um nível disciplinar, também em um nível orgânico de controle. Em suma, ele mostra que sempre há atravessamento de poder no sujeito e que o poder não está comprimido a nível de direito, e sim, a nível de mecânicas disciplinares ou biopolíticas.

Em *Ônibus 174*, o biopoder manifesta-se ostensivamente na narrativa, especialmente em relação à ação da polícia para manter os reféns vivos. Em primeiro lugar, o gênero da película é o documentário, que foi produzido por José Padilha e Marcos Prado, com a direção do primeiro, fotografia a cargo de César Moraes e Marcelo Guru e com edição de Felipe Lacerda. O documentário exhibe o sequestro ocorrido no dia 12 de junho do ano 2000, realizado por Sandro Rosa do Nascimento (21 anos), que, no meio daquela tarde, tomou os passageiros de um ônibus da linha 174 (central - gávea, Rio de Janeiro) como reféns. Paralelamente ao sequestro, a história de vida do sequestrador é mostrada na película. Filho de pai desconhecido, ainda criança, com apenas 6 anos de idade, ele vai para as ruas depois de presenciar o cruel assassinato da mãe. Por meio de depoimentos de alguns meninos de rua, parentes ou conhecidos de

Sandro, alinhavados por comentários do antropólogo Luís Eduardo Soares, o documentário narra a triste e curta história do jovem. O autor do crime, Sandro, era um quase indigente, relegado à margem da sociedade. Além da morte de sua mãe, em 1993, sobreviveu a chacina da Candelária, quando assistiu companheiros serem mortos por policiais militares.

A maior parte do filme é destinada às imagens do sequestro e das ações da polícia no esforço de render Sandro e negociar a libertação dos 11 reféns. Durante as 4h e 20 min. de duração do crime, oito foram libertados. No documentário, aos 27 minutos e 19 segundos minutos da narrativa, Sandro obriga uma refém a escrever de batom na janela do ônibus “*ele vai matar geral às 6 h*”. Na ocasião das 18h, Sandro profere o primeiro disparo no interior do ônibus.

Várias emissoras de televisão, rádio e jornais impressos enviaram equipes para acompanhar a operação. Grande número de curiosos também ficou no local para aguardar o desfecho da situação. As negociações não progrediram. Às 18h 50 min., Sandro decidiu, por conta própria, deixar o ônibus, levando a refém, Geísa Firmino Gonçalves, como escudo. Um policial do Batalhão de Operações Especiais (BOPE), que estava escondido na lateral do ônibus, decidiu executar Sandro, mas errou o tiro e acertou Geísa. Outro policial tentou tomar a arma de Sandro, que disparou mais três vezes nas costas da refém. Imobilizado, Sandro foi levado para o camburão da Polícia Militar e acabou morto por asfixia. Geísa não resistiu aos ferimentos e faleceu.

Na opinião de Valadares (2010, p. 166), a transmissão do sequestro deu início à novelização do fato. Sandro foi claramente estereotipado como o bandido padrão, o vilão. Visto nesse panorama, o ato de Sandro não teria nenhuma outra motivação além da maldade pura. Distribuem-se os papéis e posições para os sujeitos frente às relações de poder: os policiais são a representação do biopoder; manutenção da vida dos reféns, das “vítimas”, posto que é conduta criminosa sequestrar e matar; e Sandro, a resistência ao biopoder.

Como explica Foucault, “a formação regular do discurso pode integrar, sob certas condições e até certo ponto, os procedimentos do controle; e, inversamente, as figuras do controle podem tomar corpo no inteiro de uma formação discursiva” (Foucault, 1998, p. 66). Valadares (2010, p. 100) comenta que a cobertura da mídia engajou-se numa determinada formação discursiva, na qual as motivações criminosas de Sandro não

teriam ligação com sua condição social e ele estaria agredindo a sociedade apenas por crueldade. Assim, os procedimentos de controle de uma parcela da sociedade ficam claros no relato do fato feito pela mídia. A narrativa midiática trata Sandro como um desajustado e não como um excluído, eximindo de culpa a parcela da sociedade que não enxerga as consequências da desigualdade social. Sandro foi excluído da sociedade ideal, e nas palavras do antropólogo Luís Eduardo Soares (um dos narradores do documentário): “*A televisão permitiu que se sentisse poderoso (...) Sandro impôs a sua visibilidade, era, então uma personagem de uma outra narrativa (...) Ele inverteu a narrativa, posto que agora ele era o protagonista. Reafirmou, portanto, sua existência social e teve a pequena glória de ser reconhecido*”. Nas palavras de Foucault:

O ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam [...]; define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem os limites de seu valor de coerção (Foucault, 1998, p. 39).

No fim - comenta Valadares (2010, p. 170) - a morte de Sandro acabou sendo, para a sociedade, um desfecho aceitável e até mesmo desejável para a desconfortante exposição das consequências da exclusão social. Dentro do campo de memória da violência, o documentário *Ônibus 174* torna visível ações violentas - os tiros, o anúncio da morte, e a própria morte - e invisível a violência do Estado, já que a Constituição Brasileira estabelece no artigo 6º que são direitos sociais a educação, a saúde, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e a infância, a assistência aos desamparados (BRASIL, 1988). No filme documental, fica claro que tais direitos nunca foram oportunizados à Sandro, e a omissão Estatal destaca-se pelas razões da própria conduta criminosa. Numa releitura do biopoder tratado por Foucault e Giorgio Agamben:

Essa forma não guerreira que declara um combate não aos inimigos políticos, mas aos perigos da população identificados através da classificação das raças revela a “aceitabilidade de tirar a vida em uma sociedade de normalização”. Ou seja, se a biopolítica quer garantir seu direito de matar, pois o biopoder se funda na modificação da máxima deixar viver e fazer morrer para fazer viver e deixar morrer, mas, de qualquer modo, se a biopolítica ainda quer garantir este direito ela tem que funcionar com os dispositivos do racismo. Este sentido de retirar a vida se estende à morte contemporânea da qual o homo sacer é vítima, o que não significa necessariamente assassinato direto, mas também e,

talvez, principalmente sua forma indireta que atuam através do afastamento, rejeição e morte política (Cera apud Valadares, 2010, p. 167).

Destaca-se, portanto, um regime de visualidade ligado à violência e a justiça, estabelecendo-se entre eles um paradoxo no qual a violência é justificada pela justiça. Agamben (2004, p. 38) comenta que o Estado - o soberano - é o ponto de indiferença entre violência e Direito, o limiar em que a violência transpassa em direito e o direito em violência. Segundo o autor, o que concede legitimidade às regras, desde pelo menos o final da idade medieval, é o princípio da soberania. Para que essas regras sejam assimiladas, pode, todavia, não ser bastante o sentimento de respeito, e deste modo, para assegurar a obediência, prevenir e penalizar com um mínimo de violência é necessário. Conclui Agamben (2004, p. 38), que o Estado detém, enquanto organização política e jurídica, titular do exercício da soberania, o monopólio da violência.

Na cultura política do ocidente, observa Agamben (2004, p. 41), o vínculo entre Direito e Violência teria prevalecido especialmente por intermédio da teoria de Thomas Hobbes⁸. O Estado é constituído com a finalidade de proteger a sociedade, mesmo sob a égide do estado civil. Sendo assim, nada é inteiramente garantido aos súditos, nem mesmo a conservação da própria vida. Com a instauração do estado de leis, o súdito tem sua vida juridicamente protegida contra todos os demais súditos, mas não contra o soberano.

Agamben afirma que, “na modernidade, a vida se coloca sempre mais claramente no centro da política estatal (que se tornou, nos termos de Foucault, a biopolítica)” (Agamben, 2004, p. 117). O autor discute, ainda que o “*homo sacer* teria se tornado o paradigma para a política moderna” (Agamben, 2004, p. 128). O *homo sacer*, para Agamben, é o sujeito cuja vida é nua, conceito pensado no rastro da filosofia da biopolítica, mas que pretende ir além dele, para abrir novas possibilidades. O autor menciona que alguns dos vários processos pelos quais passou a humanidade - o surgimento do homem como sujeito político, o nascimento da democracia moderna, o

⁸ *Leviatã ou Matéria, Palavra e Poder de um Governo Eclesiástico e Civil*, comumente chamado de *Leviatã*, é um livro escrito por Thomas Hobbes e publicado em 1651. Ele é intitulado em referência ao *Leviatã* bíblico. O livro diz respeito à estrutura da sociedade e do governo legítimo, e é considerado como um dos exemplos mais antigos e mais influentes da teoria do contrato social. No capítulo XXI, p. 133, Hobbes diz que nós - sociedade - legitimamos o poder ao soberano a fim de instaurar a paz. Sendo assim, o homem só abriu mão do seu direito para proteger a própria vida.

refinamento do poder disciplinar e das sociedades de controle - ainda que possuam diferentes causas e efeitos, convergem para o que ele chama de “vida nua” (Agamben, 2004, p. 128). Uma vida desprovida daquilo que lhe era inerente: uma vida generalizada, já que todos são tratados como espécie. Se pensarmos no controle biopolítico da criminalidade no Brasil, a classe de “bandidos” é administrada de maneira uniforme, já que o Estado, na teoria de Agamben, toma para si uma espécie de violência legitimada - o poder/dever de punir - enquanto a violência praticada por criminosos é, em seu cerne, deslegitimada, contrária à biopolítica.

A partir desse alargamento da noção de biopolítica - foucaultiana - proposta por Agamben, o autor indica a conversão ou a reversão da biopolítica em uma tanatopolítica⁹, mediada pela condição de ser exposto à morte, ou votado à morte certa. Agamben (2004, p. 121) argumenta que o homem contemporâneo está exposto à violência sem precedentes, já que em sua análise genealógica em *Homo Sacer*, conclui que nunca antes do século XX os homens foram expostos à morte de forma tão corriqueira e trivial, com o agravante de não saber sê-lo. Convertendo-se a biopolítica em tanatopolítica, Agamben (2004) menciona que há uma confusão sobre a linha que assinala o ponto de decisão entre o fazer viver e o fazer morrer, e, assim, a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte.

Por isso, forma-se um novo olhar sobre o *homo sacer* e sua morte inevitável. Agamben (2004) o reconhece não somente na imagem do homem do campo de concentração nazista, mas também nos refugiados, nas cobaias humanas, no comatoso, nos terroristas prisioneiros norte - americanos, a população dos guetos nos EUA, e nos habitantes das favelas brasileiras. Outras tantas figuras podem ser sugeridas: o doente na fila dos hospitais, os encarcerados em penitenciárias lotadas e insalubres, os internos depositados e esquecidos em hospitais psiquiátricos e manicômios judiciários, os trabalhadores exaustos dos campos de extração de cana-de-açúcar, as crianças submetidas ao trabalho escravo, os moradores de rua etc. Para Agamben (2004, p. 146), na idade da biopolítica, o poder do soberano de decidir sobre a exceção transforma-se em poder de decidir sobre o ponto em que cessa de ser politicamente relevante, sobre o

⁹ O termo tanatopolítica tem como prefixo a derivação de Tânatos: o personagem da mitologia grega que personifica ou comunica a morte, aquele que conduz os seres humanos ao Hades, o mundo inferior dos mortos.

valor e o desvalor da vida enquanto tal, sobre quem merece ou não merece viver e sobre quem precisa ser eliminado, segregado e afastado dos direitos e garantias constitucionais - no caso do Brasil. “A vida nua não está mais confinada a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente” (Agamben, 2004, p. 146).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ônibus 174 é um dos filmes que nos faz compreender como e porque o olhar do espectador brasileiro convergiu para os espaços de segregação espacial no país, e como a violência foi delimitada em novas discursividades. Destaca-se a tematização da violência urbana ligados ao tráfico de drogas e aos espaços de segregação espacial em quase todas as produções fílmicas brasileiras desde *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, ícone do cinema de retomada. A representação fílmica das favelas e periferias, das ruas das grandes cidades brasileiras e dos presídios mostra uma visão complexa do contexto social, econômico e político vivido no Brasil ao final do século XX e primeiros anos do século XXI.

Outrossim, as condições históricas de produção dos filmes identitários, sobretudo os favela-movies, irrompem de um regime de visualidade de denúncia à desigualdade social, à falta de políticas públicas para o combate à violência e ao tráfico de drogas em relação a um realismo estético, sem romantização dos anti-heróis da favela. Muito embora a visualidade gerada a partir de *Ônibus 174* tenha descortinado problemas sociais, econômicos e culturais no Brasil aos olhos da grande massa populacional, o campo de memória em torno da apropriação imagética da favela mostrou um país “fora” (inerte) e “dentro” dos espaços segregados, sendo os últimos condicionados à violência, protagonizada pelo homem pobre e negro. Constitui-se, portanto, um “Direito da favela” que se justifica, no campo imagético, muito mais na violência de seus membros, que no descaso do Estado com os problemas históricos territoriais de habitação, distribuição de renda e tráfico de drogas.

A discursividade da violência em *Ônibus 174* mostra-se indissociável da representação da própria violência. O que vemos na apresentação midiática do caso de Sandro, é a violência física, a morte, a figura do bandido cruel. Por outro lado, há a

violência legítima do Estado no controle biopolítico da espécie, e tanatopolítico na escolha de quem deve “morrer” e quem deve “viver”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARBOSA, R. B.; BICALHO, P. P. G. Dispositivo-Favela, Relações de Poder e Produção de Subjetividade In: *Subjetividades, Violência e Trajetória Juvenis*. Rio de Janeiro : Gramma, 2014.
- BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 7ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Campinas: Loyola, 1998.
- FRANÇA, Fábio Gomes. Foucault, o direito e a norma. *Revista Publius*. v.1, n.1, jan./jun. São Luís, 2014.
- GOMES, Daniel de Oliveira. Baudrillard versus Foucault: revolvendo concepções quanto à noção de poder na literatura foucaultiana. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*. v. 2, n. 1, janeiro-junho 2016. Doi: <http://dx.doi.org/10.21119/anamps.22.187-268>.
- HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente – reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Revista Novos Estudos*, nº 79, São Paulo, 2007.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LOPES, Marcelo Silva; KRAUSS, Regina. O sujeito e a visualidade: parábolas do olhar contemporâneo. *Revista Visualidades*. Goiânia v.8 n.2 p. 251-267, 2010.
- MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da fissolução da embrafilme à criação da ancine*. Dissertação de Mestrado apresentada ao

Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Fevereiro, 2006.

PORTUGAL, D. B.; ROCHA, R. L. M. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. *E-compós*, Brasília, v. 12, n. 1, jan. / abr. 2009. Disponível em: . Acesso em: 24 abril 2018.

PORTUGAL, D. B.; ROCHA, R. L. M.. O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do Século XIX. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.7, n.11, p.33-54, jul./dez. 2011.

VALADARES. Pedro Henrique Vasconcelos. Ônibus 174 – a violência velada do Estado e o pânico moral. *Acta Scientiarum*. Human and Social Sciences Maringá, v. 32, n. 2, p. 165-171, 2010.

WITZEL. Denise Gabriel. Acontecimento discursivo e memória de imagens na reprodução de sentidos “controlados” pela mídia. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 13, n. 2, p. 337-357, maio/ago 2013.

ZORZO. Francisco Antônio. A visualidade urbana contemporânea como campo de estudos interdisciplinares. Número temático: Desenho e Educação: Cultura Visual e Cidade. *A Cor das Letras* - UEFS, Feira de Santana, n. 13, 2012.