



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

FRANCINE ANDRESKA LIRA DOS SANTOS

**TOPOGRAFIA DE UM DESNUDO: UM OLHAR CINEMATOGRAFICO SOBRE A
GESTÃO POLÍTICA DOS MORADORES DE RUA NO ESTADO DA GUANABARA
(1962 -1963)**

CAMPINA GRANDE
2018

FRANCINE ANDRESKA LIRA DOS SANTOS

**TOPOGRAFIA DE UM DESNUDO: UM OLHAR CINEMATOGRAFICO SOBRE A
GESTÃO POLÍTICA DOS MORADORES DE RUA NO ESTADO DA GUANABARA
(1962 -1963)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em História da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduada em História.

Área de concentração: Relações de poder, subjetividades e cultura política.

Orientador: Prof. Dr. José Adilson Filho

**CAMPINA GRANDE
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237t Santos, Francine Andreska Lira dos.
Topografia de um desnudo [manuscrito] : um olhar cinematográfico sobre a gestão política dos moradores de rua no estado da Guanabara (1962 -1963) / Francine Andreska Lira dos Santos. - 2018.
26 p.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2018.
"Orientação : Prof. Dr. José Adilson Filho , Coordenação do Curso de História - CEDUC."
1. Biopolítica. 2. Cinema. 3. Moradores de rua. I. Título
21. ed. CDD 303.3

FRANCINE ANDRESKA LIRA DOS SANTOS

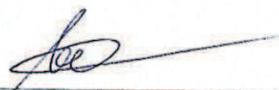
TOPOGRAFIA DE UM DESNUDO: UM OLHAR CINEMATOGRAFICO SOBRE A
GESTÃO POLÍTICA DOS MORADORES DE RUA NO ESTADO DA
GUANABARA (1962 -1963)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Programa de Graduação
em História da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de graduada em
História.

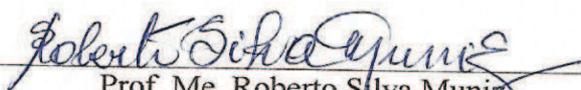
Área de concentração: Relações de
poder, subjetividades e cultura política.

Aprovada em: 06/12/2018.

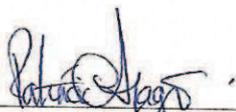
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Adilson Filho (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Roberto Silva Muniz
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Patrícia Cristina de Aragão Araújo
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Às vidas nuas...

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, especialmente aos meus pais, que me apoiaram e tornaram possível o resultado final destes anos de graduação. Por entenderem o meu tempo, e estarem presentes durante os momentos mais difíceis de minha vida, minha sincera gratidão.

À José Adilson Filho, meu orientador e grande colaborador na elaboração deste artigo, pela atenção e indicações de leituras que enriqueceram meus estudos. A professora Patrícia Cristina de Aragão e o professor Roberto Muniz, por aceitarem participar da Banca Examinadora e também pela contribuição na minha formação enquanto graduada em História. Um reconhecimento especial ao professor Roberto, que teve papel primordial no processo de construção deste trabalho.

Aos professores e professoras que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, especialmente Bruno Gaudêncio, Socorro Cipriano, Roberto Muniz, Patrícia Aragão, José Adilson Filho, Aparecida Barbosa, Aline Praxedes, entre outros(as), pelas lições de aprendizado. À professora Auricélia Lopes Pereira, pelos anos de acolhimento no PIBID, projeto que teve atuação marcante na minha formação como professora de História.

Finalmente, aos meus amigos de curso Ana, Lucas, Luan, Nayhara, Rayssa, Cezar, Syvilla, entre outros(as), pelo companheirismo. Os últimos anos não seriam os mesmos sem a presença de vocês.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. DESENVOLVIMENTO.....	10
2.1 – Cinema e História: um diálogo possível.....	10
2.2 – Quando o Estado se apropria da vida: por uma sociedade bela, segura e normativa.....	15
2.3 – Topografia de um desnudo: os moradores de rua no <i>spotlight</i>.....	18
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	23
REFERÊNCIAS	25

TOPOGRAFIA DE UM DESNUDO: UM OLHAR CINEMATOGRAFICO SOBRE A
GESTÃO POLÍTICA DOS MORADORES DE RUA NO ESTADO DA GUANABARA
(1962 -1963)

Francine Andreska Lira dos Santos¹

RESUMO

O artigo tem como objetivo estudar a “operação mata-mendigos” realizada durante a gestão política de Carlos Lacerda no Estado da Guanabara, entre os anos de 1962 e 1963. Utilizando o filme “Topografia de um desnudo” como fonte principal, e tomando como referencial teórico os conceitos de Michel Foucault e Giorgio Agamben, investigaremos as formas através das quais o Estado promove intervenções biopolíticas na sociedade, especialmente sobre a população em situação de rua. Desse modo, como procedimento metodológico, refletimos sobre obras que buscam um diálogo entre cinema e história, frisando o caráter de representação que as produções cinematográficas possuem e após a apresentação do entendimento foucaultiano a respeito da biopolítica, e a construção de Agamben formada a partir do conceito de vida nua, realiza-se uma aproximação das concepções dos dois autores, com os escritos de Zygmunt Bauman acerca da idealização de ordem almejada na sociedade atual. Em seguida, e partindo do aporte teórico apresentado, analisa-se o filme, evidenciando como o episódio histórico narrado pelo mesmo é um típico exemplo de intervenção biopolítica operada pelo Estado brasileiro contemporâneo, que continua a ser empregada sob diversas formas nos dias de hoje.

Palavras-chave: cinema, biopolítica, moradores de rua.

1. INTRODUÇÃO

Anos 60, às vésperas de uma visita da Rainha Elizabeth II do Reino Unido, a cidade do Rio de Janeiro se encontra em um clima de tensão social e política que caracteriza os anos que antecederam o Golpe Civil Militar de 1964. Neste contexto, uma jornalista investiga a morte de moradores de rua² e se envolve em um perigoso jogo de interesses.

O parágrafo acima oferece uma breve sinopse do filme *Topografia de um desnudo* lançado em 2009 sob direção de Teresa Aguiar, renomada diretora do teatro brasileiro. Baseado na obra teatral homônima do chileno Jorge Díaz, a película desvenda um episódio pouco conhecido da História: a “Operação mata-mendigos” realizada no, hoje extinto, Estado da Guanabara durante a gestão do então governador Carlos Lacerda, uma das personagens mais

¹ Aluna de Graduação em História na Universidade Estadual da Paraíba – Campus I.

Email: francine.als@outlook.com

² Utilizamos “moradores de rua” no decorrer do artigo por ser este o termo empregado na divulgação do filme e, também, por ser o mais comumente referenciado para nomear a população em situação de rua.

marcantes e polêmicas da história política nacional. Entre os anos de 1962 e 1963, com a justificativa de promover uma higienização urbanística na cidade, uma das principais propostas de governo do político udenista, alguns mendigos foram torturados e jogados no rio Guandu. Naquela época, o governador que se autodeclarava um veemente anticomunista, impunha forte perseguição a qualquer um que se colocasse contra as propostas e ideais do governo. Dessa maneira, todos eram inimigos em potencial e mesmo os moradores de rua poderiam ser considerados subversivos, palavra que no período histórico em questão significava grande ameaça.

O mandato de Carlos Lacerda situa-se em um momento chave da história do Rio de Janeiro, que não há muito tempo havia perdido o *status* de capital federal. A transferência da capital para Brasília mostrou-se benéfica, do ponto de vista federal, pois daria ao governo a segurança necessária para tomar decisões sem o peso das pressões populares e também representaria a integração com o interior do país, marcando uma nova fase do desenvolvimento nacional. Tal mudança, por sua vez, representou um baque nos interesses da elite carioca já que a cidade não mais era identificada como palco central das decisões políticas do país.

Para lidar com este novo momento, Lacerda visava a implantação de uma reforma urbana que prevenisse a estagnação da economia carioca. Com o surgimento do Estado da Guanabara e a subsequente melhora do quadro orçamentário da cidade-estado, o governador pode viabilizar o financiamento de um grande montante de investimentos necessários na infraestrutura da cidade. Vale salientar que, a perda de posição central nas decisões políticas não significou que o Rio de Janeiro deixou de apresentar-se como “cartão postal do Brasil”, posição que possui até os dias atuais. Como destaca Perez (2007), a prioridade era fazer com que a cidade funcionasse, que a “sala de visitas” do país estivesse em boas condições. Dessa maneira, uma visita de uma chefe de Estado com o renome da Rainha Elizabeth II, foi de extrema importância e um governo que tinha como característica a modernização da cidade, feito de maneira racional com a construção de grandes obras consolidou a simpatia da maioria da população, em especial daqueles pertencentes às classes mais ricas.

O próprio “abafamento” do episódio retratado pelo filme em questão após o Golpe de 64 merece uma atenção especial. A “operação mata-mendigos” ganhou as páginas dos jornais nacionais e internacionais na época – tanto que Jorge Díaz criou a obra teatral baseado em notícias da imprensa internacional e em um momento da produção artística chilena correspondente a uma tendência que dominava os anos de 1960: uma visão crítica à política

tradicional e às ditaduras militares, de forte identificação social –, e essa repercussão resultou no indiciamento de policiais e funcionários do Governo da Guanabara. Porém, sucedida a ascensão dos militares ao posto de comandantes do país, os inquéritos foram arquivados, o envolvimento dos escalões superiores do governo nestes fatos nunca foi provado e o episódio apagado da história do Brasil. A produção do filme foi afetada pelo regime ditatorial, tendo em vista que a diretora Teresa Aguiar trouxe o texto ao Brasil em 1972 e ficou proibida de usá-lo pela censura até 1985.

“Higienizar”, “sanitizar”, “limpar”. Quando se associa essas palavras a um projeto de “modernização urbanística”, é salutar levantar algumas questões. A mais importante delas é: o que será limpadado? Ou melhor quem deve ser excluído deste projeto de uma nova cidade, mais bem organizada e que “enche os olhos” de seus habitantes e visitantes? Essas questões que devem ser levantadas e debatidas a partir das leituras da obra de Jorge Díaz e do filme de Teresa Aguiar remetem, especificamente, a um episódio histórico ocorrido há mais de 50 anos atrás. O que não significa que tais indagações perderam sua relevância, muito pelo contrário.

Não é algo raro a atenção dada pelos governantes ao processo de gentrificação de suas cidades, sejam elas grandes ou pequenas. A remoção de grupos sociais marginalizados, de corpos considerados abjetos pela matriz política, econômica e cultural predominante na maioria do país pode ser percebida por aqueles que se propõem a realmente olhar. Partindo dessas premissas, o objetivo desse estudo é analisar e debater sobre as questões propostas acima, dialogando com o filme referido e seu período histórico e debatendo conceitos que nos ajudarão a entender os processos de exclusão social que ainda ocorrem em nosso país.

O presente artigo se propõe a explicitar e problematizar o caráter político inerente a marginalização dos sujeitos que não entram no modelo de sociedade almejado. Mesmo se tratando de um fato ocorrido a mais de 50 anos, não é difícil perceber como as práticas narradas e mostradas no filme ainda se fazem presentes em nossos dias. Torna-se relevante historicizar a manutenção daqueles que circulam nas bordas do capital, das camadas populares, empreendida pelo Estado e os saberes que por ele são usados para legitimar as políticas públicas propostas. Assim, como nos diz Guattari (1981), analisar o exercício de poder por meio das semióticas do capital tem como particularidade proceder concorrentemente, a partir de um controle de cúpula dos segmentos sociais, e pela sujeição de todos os instantes de cada indivíduo.

Além de interessante e intrigante enquanto objeto de análise, a disponibilidade do cinema como fonte de estudos se apresenta como outro fator importante para o empreendimento da pesquisa. De fácil acesso, o filme em questão encontra-se *online* e apresenta uma narrativa capaz de ser entendida por todos; se projeta nesse viés enquanto uma linguagem culturalmente construída e compreendida a partir dos valores e significações presentes em sua riqueza e complexidade. Sendo uma linguagem cultural cada vez mais presente no cotidiano, assume ainda uma evidente representatividade histórica e social, inferindo o forte caráter interativo do discurso presente nos filmes. Sob a perspectiva dos estudos históricos e culturais, o que se revela primordial para a análise do cinema enquanto objeto de pesquisa é a percepção de como o sentido da obra cinematográfica é produzido. Compartilhamos da ideia de Marc Ferro de que o cinema deve ser concebido como uma imagem-movimento, cujas significações trazem consigo o “clima de uma época”³ ; reflete os interesses pessoais de seus idealizadores, bem como revelam as preocupações do grupo social no qual está inserido e por isso deve ser submetido à análise crítica por parte do historiador.

Segundo Robert Rosenstone⁴, o público atualmente assimila mais os conhecimentos históricos através das telas do que pela via da leitura e do ensino formal. Nesse contexto, a relevância do filme em questão por seu aspecto “formativo” fica ainda mais evidenciada quando pensamos que a obra original pela qual o filme foi baseada – uma peça teatral escrita no Chile nos anos 1960 -, ainda encontra-se sem uma tradução em português e os documentos que remetem a operação mostrada é escassa e se resume apenas à algumas imagens de jornais.

O véu negro que foi colocado ao redor dessa operação, por si só, torna a análise aqui proposta interessante. A política de remoção, de retirada de moradores que circulam as áreas públicas como se esses espaços fossem privados, ainda hoje é contestada, mas nunca de maneira tão vigorosa. Algumas notas de jornais podem até ser publicadas, porém as condições de vida (ou de morte) dos moradores de rua, a própria existência destes sujeitos, é por muitos ignoradas. No espaço acadêmico, os trabalhos que se propõem a analisar as políticas de higienismo social no Brasil destacam de maneira mais contundente no início do século XX, como se a lógica por trás dessas políticas desvaneceram nas décadas seguintes e não podem ser sentidas até os dias atuais.

³ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 118.

⁴ ROSENSTONE, Robert A. **El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia**. Barcelona: Editora Ariel, 1997, p.29.

Em linhas gerais, pretendemos analisar e debater a remoção e marginalização de grupos sociais considerados abjetos pela matriz política, econômica e cultural a partir de um diálogo com o filme *Topografia de um desnudo* e com algumas manchetes de jornal que retrataram a “operação mata-mendigos” na época.

Do ponto de vista de organização, o artigo está dividido em três tópicos. O primeiro, mostra como a pluralização dos objetos historiográficos pôs luz ao cinema como uma nova abordagem de estudo da História. O segundo tópico busca problematizar, tomando como base a trajetória dos personagens do filme que estão relegados à um lugar de aviltamento, as políticas públicas de exclusão e os saberes a elas associados. Para tanto, a análise que buscamos empreender preocupa-se especialmente com o conceito de *poder*⁵ em suas diversas modalidades, fazendo uso de alguns dos conceitos presentes nas obras de autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben e Zygmunt Bauman. Por fim, o terceiro tópico faz uma análise mais profunda do filme *Topografia de um desnudo*, com base nas reflexões que foram trabalhadas ao longo do artigo.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1 Cinema e História: um diálogo possível

Desde a virada dos anos de 1960 para 1970, os estudos históricos iniciaram um processo de rearticulação substancial, especialmente no bojo das indagações trazidas pelos historiadores pertencentes à terceira geração dos *Annales*. Esta nova corrente historiográfica, conhecida com *Nouvelle Hitorie*, centrou suas forças na necessidade da autocrítica teórico-metodológica e procurou evidenciar e identificar novos problemas, novas abordagens e novos objetos a serem incorporados às pesquisas históricas.

Em que pese o contexto histórico da época – o Brasil passava por um grave regime ditatorial –, as discussões sobre os diferentes modos de fazer historiográfico entraram em pauta nos debates sobre a historiografia brasileira a partir dos anos 1980. Neste contexto, os estudos acerca do cinema foram adquirindo mais relevância e se consolidaram como um novo objeto de estudo que incita novas problemáticas e reflete positivamente no *métier* historiográfico.

⁵ A noção de poder utilizada no presente artigo é referente àquela concebida por Michel Foucault. Para o filósofo, o poder não se restringe à esfera do Estado, mas manifesta-se, sobretudo, nas práticas cotidianas dos indivíduos e grupos, sendo assim, está disseminado por todas as esferas da sociedade. FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

Tal distinção torna-se de fundamental importância para a pesquisa que pretendemos efetuar, e para tanto, se faz necessário uma abordagem que abarque o estado de conhecimento sobre o cinema e sua relação com a história. Como enfatiza Jorge Nóvoa, no livro “Cinematógrafo: um olhar sobre a história”,

A conjuntura do final dos anos 1960 exigia renovação geral no processo cultural e científico que trazia também os reflexos corrigidos da Nouvelle Vague e de outros movimentos cinematográficos que apareceram no pós-guerra como o Neorealismo italiano. Eles provocam transformações no cinema na linha de torná-lo menos uma fonte de divertimento e muito mais numa expressão artística completa e numa arma da crítica do mundo. Seu interesse pelo drama humano, social, psicológico e, portanto, pela história, teve reflexos importantes para o métier do historiador, tanto quanto para o cientista social. As questões ligadas às narrativas cinematográficas impuseram novas reflexões aos problemas das narrativas históricas. Todos os aspectos da comédia, do drama e da tragédia humana assumem uma relevância figurativa sem precedentes nas linguagens de representação do cinematógrafo. (NÓVOA, 2009, p. 164)

Neste contexto, o cinema passa a ser entendido como uma estrutura plural que engloba produção, consumação, hábitos, valores simbólicos e imaginários que refletem uma sociedade ou um momento histórico específico, adquirindo, assim, o estatuto de fonte primordial. As imagens do cinema efetuam papel essencial no campo de educação visual contemporânea, reconstruindo, à sua maneira, a história dos homens e trazendo consigo o inconcluso, a ambiguidade, a mistura e o conflito que são inerentes à realidade.

O debate referente às relações entre história e cinema chega ao Brasil sob notória influência das reflexões do historiador francês Marc Ferro. A compilação de artigos do autor lançada originalmente em 1977, ganha tradução brasileira em 1992 e chega às bancas sob o título de “Cinema e História”, impactando severamente os estudos brasileiros que utilizavam o cinema como objeto historiográfico. Até então, as pesquisas que abarcavam a produção cinematográfica nacional, fechavam-se na análise dessas obras como uma produção cultural que refletia o estado da situação econômica do país. Raras exceções podem ser atribuídas aos trabalhos de Mônica Kornis, Jean-Claude Bernardet, Alcides Freire Ramos.

A obra primordial de Marc Ferro foi uma das pioneiras em tratar do cinema como fonte histórica, desenvolvendo métodos e abordagens específicas para teorizar a relação cinema-história. Na tentativa de conciliar análise interna e externa, o historiador formula a definição de duas vias de leitura do cinema acessíveis ao campo historiográfico: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do

filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema. Segundo o autor,

O filme aqui não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém, como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha (FERRO, 1992, p. 203)

Essa obra em especial gera frutos para a historiografia brasileira e a partir dos anos 1990, uma variedade de estudos, especialmente no espaço acadêmico, abordaram as diversas maneiras que o cinema poderia ser considerado útil à historiografia brasileira. Vale aqui destacar a fundação, em 1995, do Núcleo de Produção e Pesquisas das Relações Imagem-História da UFBA, que entre outras atribuições, estudava a “relação cinema e história”, lançou a revista *O olho da história*, que até hoje apresenta dossiês dedicados a este campo de trabalho. O texto inaugural de Jorge Nóvoa, “Apologia da relação cinema e história”, no primeiro número da revista, lançava o desafio da montagem de um campo de pesquisa, que sem descuidar do estético, considera “que o cinema é história, imagem ou não da realidade, documentário ou ficção” (NÓVOA, 1995). Em *O olho da história* foram, e ainda são publicadas traduções de textos de importantes historiadores tais como Robert Rosenstone, Marc Ferro, Pierre Fougeyrollas, Gloria Camarero Gomes, além das contribuições dos novos pesquisadores brasileiros como Cristiane Nova, Soleni Briscoiti, Meize Regina Lucas e de resenhas de filmes históricos, tornando-se um dos principais diretórios de pesquisa para aqueles interessados em utilizar o cinema, seja como fonte ou mesmo como objeto de estudo.

Incorporado pelo fazer historiográfico, o cinema adquiriu uma nova significação, que o afasta da ideia de se constituir como um espelho da realidade. Imbuídos da noção do cinema como representação do real, nos interessa pensar que a mesma opera com símbolos, valores, ideais e pensamentos, cujos significados são constituídos de acordo com os mecanismos políticos, econômicos e sociais do momento histórico que o contextualiza. Analisar, portanto, o cinema como objeto de estudo através de sua ideia de apropriação e construção da realidade, significa inseri-lo em uma rede midiática em plena ebulição de ordem econômica, ideológica, estética, tecnológica, perceptiva e simbólica. Há sempre uma intencionalidade – mesmo que inconsciente – refletindo as aspirações e as condições de produção da obra cinematográfica, pois, como afirma Ismail Xavier,

O cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora. (XAVIER, 2005, p. 14)

Outra leitura que merece ser destacada é o artigo intitulado “Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas”, de José D’Assunção Barros. Apontando diversas obras e estudos mais recentes que evidenciam o cinema como forma de expressão cultural, fornecendo *insights* significativos para os estudos sobre a época que foi ou está sendo produzido. Ademais, o autor também chama a atenção ao papel do cinema como “agente histórico”, interferindo no processo histórico seja por intermédio de sua indústria, seja pela formação de opinião pública, ou mesmo, por meio daqueles que dele se utilizam para impor seus discursos, pontos de vista e ideologias (BARROS, 2011).

Podemos perceber, a partir destas afirmações, o lugar da narrativa fílmica como transmissora de representações, influenciando a maneira como os indivíduos e os grupos sociais conduzem suas relações com o mundo. Conforme Sandra Pesavento, a representação tornou-se uma categoria central para os estudos na área de História Cultural. Para a historiadora, os homens só percebem a realidade e pautam a sua existência através das representações, que devem ser concebidas como uma construção feita a partir do real, cuja força se deve pela capacidade de mobilização e reconhecimento social. Desta forma, conclui Pesavento, “as representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade”⁶

As reflexões relativas à noção de representações até aqui apresentadas baseiam-se em muito no pensamento de Roger Chartier, para quem todas as manifestações humanas configuram-se através de representações, criadas para atribuir sentido ao mundo em que emergem, constituindo assim um conjunto de “matrizes de discursos e práticas diferenciadas [...] que têm por objetivo a construção do mundo social”⁷. O filme que trabalhamos pode ser introduzido nesta reflexão, a partir do momento que passa a ser concebido como produto cultural, não retrata o fato histórico de maneira fidedigna ao passado e atribui sentidos que – mais uma vez repetimos -, não estão isentos de intenções sobre uma determinada realidade. Como argumenta o autor,

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17)

⁶ PESAVENTO, Sandra J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 41.

⁷ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 18.

Em outras palavras, a representação de passado existente no filme, tal qual como as que existem em outros tipos de documentos históricos, está intimamente relacionada ao momento em que foi produzido. As escolhas feitas por seus idealizadores foram ditadas por influências do presente, do contexto social, político e econômico que o circunda e com o qual mantêm relações de dependência. É imprescindível frisarmos que, como aponta Chartier, as representações estão inseridas em um “campo de concorrência e de competição, cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação”⁸. Realçar a historicidade intrínseca ao filme significa analisá-lo à luz do momento histórico de sua produção e circulação pelo grupo social que a compôs e a recebeu.

No que se refere ao estudo do cinema a partir de uma ótica historiográfica, faz-se necessário salientar o modo de endereçamento do filme. Termo que tem enorme peso teórico e político, é a partir dele que nós, pesquisadores, nos perguntamos qual a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador, tendo em vista que as decisões sobre a narrativa do filme, sua estética, a maneira de sua divulgação são feitas a partir de pressupostos, conscientes ou não, de como se caracteriza seu determinado público. A leitura do texto intitulado *Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também*, presente no livro “Nunca Fomos Humanos – nos rastros do sujeito”, traduzida e organizada por Tomaz Tadeu da Silva, fornece uma ampla consideração sobre o conceito acima citado. Nele, a autora Elizabeth Ellsworth nos mostra a complexidade da relação entre o filme e sua subsequente recepção⁹. Nas palavras da autora,

Trata-se de um conceito que tem origem numa abordagem de estudos do cinema que está interessada em analisar como o processo de fazer um filme e o processo de ver um filme se tornam envolvidos na dinâmica social mais ampla e em relações de poder (ELLSWORTH, 1997 apud SILVA, T. T., 2001, p. 25)

A análise do filme empreendida oferece suporte à investigação, mais geral, sobre as relações entre cinema e subjetividades. Questionamos o *silêncio* nos discursos da memória da época tratada na obra cinematográfica, o processo que leva a invisibilidade de personagens “esquecidos” da História, no qual coabitam o múltiplo e o diverso. Desse modo, nossa análise

⁸ Idem, Ibidem, p.17

⁹ Quando consideramos a análise da recepção dos filmes, fica evidente o papel do cinema é relevante como objeto de identificação dos espectadores. Neste sentido, ver: XAVIER, Ismail. A janela da alma e a identificação. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p. 17 – 25.

não abarca apenas o que vemos no filme, mas as práticas, discursivas ou não-discursivas, em relação aos moradores de rua.

Vidas desperdiçadas, repudiadas e erradicadas. Como anomalias a serem curadas, os moradores de rua vivem “num estado de extinção contida”¹⁰, nas palavras de Bauman. Uma realidade em que “nós” podemos coexistir com “eles” não é sequer pensado como algo possível, especialmente quando a vida da população encontra-se nas mãos de um estado que está em constante busca pela “ordem”.

2.2 Quando o Estado se apropria da vida: por uma sociedade bela, segura e normativa

A busca por “pureza”¹¹ e “ordem”, quando percebida do ponto de vista social e político traz graves consequências para o convívio humano, pois coloca entre as inúmeras concepções de “sujeira” o “outro” e, conseqüentemente, um obstáculo que deve ser eliminado. Essa visão determina que as coisas e pessoas devem, a qualquer custo, ocupar seus lugares no arranjo harmonioso sob o qual a nossa sociedade é construída. Há, porém, um limite de lugares disponíveis nesta ordenação e os que sobram tornam-se hóspedes não convidados. Como nos diz Bauman,

o interesse pela pureza e a obsessão com a luta contra a sujeira emergem como características universais dos seres humanos (...) varrer o assoalho e estigmatizar os traidores ou expulsar os estranhos parecem provir do mesmo movimento de preservação da ordem, de tornar ou conservar o ambiente compreensível e propício à ação sensata (BAUMAN, 1998, p. 16).

Por habitarem as proximidades e revelar a “sujeira” onde a ordem deveria imperar, os moradores de rua “maculam” a “beleza” de um bairro, de uma cidade, de um estado. Nesse contexto, o dizer “a beleza está nos olhos de quem vê” nunca fez tanto sentido. O que faz certa pessoa ou categoria social estranha e “feia” é o fato delas perturbarem a ordem; beleza/feiura, ordem/desordem, pureza/sujeira, conceitos que entre si se distinguem, mas que não se sustentam um sem o outro. Para existir o *certo*, algo tem que estar *errado*.

Nessa dinâmica, entre os que estão “no lugar” e os que estão “fora do lugar”, o poder do Estado cumpre papel fundamental. A partir da leitura das obras de Michel Foucault, somos levados a pensar sob uma nova lógica a maneira como o poder é exercido. Segundo o autor, o

¹⁰ BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 30

¹¹ Para saber mais sobre o ideal de pureza e os perigos que a mesma implica a sociedade, ver DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

exercício do poder encontra-se associado a uma forma de saber, em uma relação em que a última fornece o instrumento de justificação preciso para estabelecer a operação difusa do poder, espalhando-se pela sociedade a partir da família, da escola, do hospital, da clínica e etc. A grande contribuição deste autor foi analisar o poder como um exercício complexo, que não atua de maneira fechada em conformidade à lógica binária dos dominadores versus dominados. A introdução de Microfísica do poder, escrita por Roberto Machado, já deixa claro o posicionamento do filósofo diante da noção de poder,

[...] não existe em Foucault uma teoria geral do poder. O que 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. (MACHADO, 1981, p. 12)

Dessa concepção de poder, nasce o conceito de *biopolítica*. Definido pelo autor como a concepção pelas qual ele entenderá as práticas voltadas à gestão e regulação dos processos vitais humanos. Assim, o poder sobre a vida instala-se como modo de administrar populações a partir de conhecimentos, leis e medidas políticas, visando o controle de fenômenos como aglomeração urbana, epidemias, transformações dos espaços e organização liberal da economia.

Em duas de suas obras, Foucault traz o foco primordial para a questão da biopolítica. “Em Defesa da Sociedade”, lançada em 1976 a partir de algumas aulas proferidas por ele no Collège de France, e o primeiro volume de “História da Sexualidade: a vontade de saber”, também lançado em 1976. Nelas, o autor discute que em outrora vigorou o poder soberano, durante os séculos XVII e XVIII, onde a vida e a morte se vinculam a vontade do soberano, detentor das vidas e dos corpos de seus súditos. Em outras palavras, o princípio segundo o qual se regia o poder soberano obedecia, em suma, no “*fazer morrer e deixar viver*”.

[...] O que é ter direito de vida e de morte? Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver; em todo caso, que a vida e a morte não são desses fenômenos naturais, imediatos, de certo modo originais ou radicais, que se localizariam fora do campo do poder político (FOUCAULT, 2005, p.286)

Na biopolítica, a equação é invertida. Aqui a valorização da vida é posta como ênfase, e o poder se destina a gerir vidas, fazê-las crescer e ordená-las. Quando, em busca dessa meta, se exige a morte, é sempre em defesa da vida que se encarrega de administrar. Ou seja, esses movimentos se encadeiam com base em uma lógica de sobrevivência da população e da espécie. O “fazer viver” se processa por meio de dois pontos ou estratégias: a disciplina e a biopolítica. As estratégias disciplinares, já presentes no poder soberano, ensejam o adestramento e a

docilização do corpo. Na biopolítica, a questão crucial se situa no corpo-espécie e na denominada “gestão da vida”. É importante destacar que a gestão da vida não incide mais sobre os indivíduos, isoladamente (como no poder soberano), mas sim sobre a população como um todo.

Neste sentido, esta nova relação de poder é bem mais complexa e nos leva a questionar como funciona a nova lógica de “*fazer viver e deixar morrer*”,

[...] Como um poder como este pode matar, se é verdade que se trata essencialmente de aumentar a vida, de prolongar sua duração, de multiplicar suas possibilidades, de desviar seus acidentes, ou então de compensar suas deficiências? Como, nessas condições, é possível, para um poder político, matar, reclamar a morte, pedir a morte, mandar matar, dar a ordem de matar, expor à morte não só seus inimigos, mas mesmo seus próprios cidadãos? Como esse poder que tem essencialmente o objetivo de fazer viver pode deixar morrer? (Foucault, 2005, p.304)

Estas perguntas podem ser respondidas a partir da constatação de que, se antes guerras eram iniciadas a fim de proteger a vida do soberano, agora, a morte de uns assegura a existência de todos. Essa forma de equivaler vida e morte não significa o desaparecimento das batalhas e genocídios que eram comuns à época do poder soberano, e de fato pode ser associada a emergência de fenômenos como o racismo no Estado. Aqueles que se encontram a margem social, que circulam nas bordas da sociedade e se configuram com corpos indesejáveis ao modelo de sociedade preferível ao Estado, tornam-se, assim, alvos da exclusão, de negação. Colocados em um lugar de abjeção, esses indivíduos estão sujeitos a todo tipo de violência, que aqui é justificada como necessária, já que, “a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia e mais pura (FOUCAULT, 2005).

Em convergência com a discussão realizada por Bauman, a historiadora Susel Oliveira da Rosa defende que, com o advento da Modernidade, o corpo passa a ser trabalhado detalhadamente e, a ele, é associado à constante busca pela ordem, pela eliminação da sujeira, da impureza que, por não fazerem parte do padrão, da norma, devem ser imediatamente excluídas da sociedade. Nesse contexto, em busca de uma sociedade mais “limpa” e “pura”, o Estado moderno passou, nas palavras da autora, “a estimular suas instituições a promover uma higienização social”. Por meio da ciência, da tecnologia e da burocracia percebemos à busca por uma homogeneização da sociedade, da sua purificação, o que implica, necessariamente, a eliminação do diferente, do *outsider* – termo utilizado por Nobeit Elias para designar um grupo estigmatizado na comunidade.

Por meio da biopolítica, tal qual como descrita por Foucault, podemos entender como os pressupostos de “ordem” e “pureza” foram disseminados nas sociedades modernas, dando forma a um racismo exercido como política de Estado, seja ele totalitário ou mesmo democrático. Utilizamos o conceito de *dispositivo* do mesmo autor para pensar a gestão das populações. De acordo com Agamben (2009), em entrevista de 1977, Foucault chega próximo de uma definição do conceito:

[...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...] O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. (Ditos e escritos, v.III, p.299-3000 Apud Agamben, 2009:28)

O dispositivo tem uma função estratégica na medida em que tem uma lógica de ações, que são pautadas por conhecimentos científicos (saberes) e por estes conhecimentos são influenciados. Neste sentido, analisar as políticas públicas com este olhar, especialmente utilizando o cinema com fonte principal, nos permite propor uma análise que vai desde as leituras das normativas nacionais às ações cotidianas. Em relação ao poder, o mesmo autor o identifica como algo que só funciona em cadeia e não pode ser tomado como uma categoria homogênea de dominação.

O filósofo italiano Giorgio Agamben procura integrar a tese foucaultiana de biopolítica afirmando que vivemos em um constante *estado de exceção*, já que os cuidados com a segurança, com a saúde, com a cidadania coloca parte da população em uma posição de *vida nua*, ou seja, a vida que pode ser excluída, exterminada sem que se cometa qualquer crime ou sacrilégio. Como exemplos de *vidas nuas*, podemos citar: perseguidos políticos em tempos de regime ditatorial, moradores de bairros pobres, de favelas, moradores de rua, enfim, todos que não se enquadram no “padrão” estabelecido pela sociedade no momento e, portanto, são considerados sujeiras a serem eliminadas.

2.3. Topografia de um desnudo: os moradores de rua no spotlight

O filme *Topografia de um desnudo*, a partir do depoimento da própria diretora, foi de difícil produção e divulgação. Em 1972, a diretora Teresa Aguiar traz o texto ao Brasil e somente em 1985 é liberada sua utilização para a apresentação de uma peça. Filmado em 2006 e lançado em 2009, almeja sensibilizar seus espectadores quanto as condições de vulnerabilidade dos moradores de rua. Sua narrativa retrata de maneira firme e chocante a

violência sofrida pelos “mendigos”, como eram chamados na época. Movimentos estudantis e de parte da imprensa, e a dura repressão que ambos sofriam, refletem a tensão social e política que marcava o país no começo dos anos 1960.

Um depoimento da época feito por Olindina Alves Japiassu, que junto com outros 5 moradores de rua, foi lançada por policiais de uma ponte de mais de dez metros de altura sobre o rio da Guarda à um jornal carioca é impactante, tal qual como o desfecho de sua história. “Com o corpo lanhado, uma série de cicatrizes no rosto, (Olindina) comunicou a monstruosidade a este jornal e, imediatamente, foi internada como louca no Hospital de Alienados do Engenho de Dentro, por determinação do Delegado do 36º DP, Ariosto Fontana”, publicou o Última Hora, em sua edição da quarta-feira 23 de janeiro de 1963. Olindina, que por sorte sobreviveu a queda da ponte, foi “tirada de circulação”. Mas, a notícia já se espalhara e àquela altura 13 “mendigos” já haviam sido mortos pelo esquadrão de “limpeza” que frequentava as ruas. O jornal Última Hora, de oposição ao governador Carlos Lacerda, só parou de publicar sobre o assunto quando o grupo de extermínio foi preso.

ULTIMA HORA ————— Quarta-Feira, 23 de Janeiro de 1963 ————— PAGINA 9

Patética Revelação da Única Mendiga-Sobrevivente da Chacina do Rio da-Guarda

LEI DOS HOMENS

DEFENSORES PÚBLICOS DERROTAM C. LACERDA

O Desembargador Ivan Lopes Ribeiro concedeu, ontem, aos nove Defensores Públicos intersticiais, demitidos por decreto do Sr. Carlos Lacerda, a medida liminar no mandado de segurança que impetraram para poderem retomar a sua função. Assim, até que seja julgado o mérito da causa pelo Tribunal de Justiça, em sessão plenária, o que deverá ocorrer oportunamente, os impetrantes ficaram em exercício do cargo do qual foram destituídos sob o fundamento de que descumpriram compromisso assumido ao serem empossados, isto é, não trabalharem pela sua efetivação. Com efeito, haviam eles omissão fôto aprovada perante comissão sentida pela Assembleia Legislativa.

VAI PARA A CADEIA POR "PUNGUEAR" MENOR

Mais uma de reclusão foi a pena que o Juiz de 4.ª Vara Criminal fixou para Elói Machado, que, em 13 de outubro de ano passado, por volta das 19

—“PELOTÃO DE EXTERMÍNIO” MATOU MEUS COMPANHEIROS: FOMOS ATIRADOS DA PONTE!

A POLÍCIA CARIOCA voltou a perseguir os mendigos. Está matando alogados, no Rio da Guarda, Estado do Rio, homens e mulheres inválidos que prende arbitrariamente. As vítimas são lançadas da ponte (mais de 10 metros), dentro das águas. Policiais ficam vigiando nas proximidades, até certificar-se de que os infelizes não conseguem escapar com vida. Os que tentam alcançar as margens do rio são empurrados novamente para o meio da correnteza, até perderem as lórgas e afundarem.

Desde que o método autenticamente fascista foi pôso em prática, somente uma única pessoa escapou à morte: Olindina Alves Japiassu. Altrada da ponte, emergiu mais distante do que esperavam os policiais. E, ao invés de nadar para as margens, Olindina tratou de distanciar-se mais e mais, até se encontrar fora do alcance de seus carrascos.

Com o corpo lanhado, uma série de cicatrizes no rosto, comunicou a monstruosidade a este jornal e, imediatamente, foi internada como louca no Hospital de Alienados do Engenho de Dentro, por determinação do Delegado do 36.º DP, Ariosto Fontana.



Olindina e Cláudia, a mendiga que conseguiu escapar da zona de Polícia carioca. Foi lançada, com outros dois companheiros, da ponte do Rio da Guarda, no Estado do Rio, para que morresse alogado.

SINDICATO DOS CONDUTORES

Após a denúncia de Olindina, mãe, disse que a viagem deu-se por acidente e foi feita em um carro que estava em uso. Mas, após a denúncia, o carro foi apreendido e os passageiros foram libertados.

INSURGÊNCIA

Figura 1. Reportagem com Olindina no Jornal Última Hora. Imagem pertencente ao Arquivo Público do Estado de São Paulo



Figura 2. Manchete do Jornal Última Hora de 25 de janeiro de 1963. Imagem pertencente ao Arquivo Público do Estado de São Paulo

O caráter de denúncia à violência e aos crimes cometidos pelo governo estão intensamente presentes no filme. A exibição de depoimentos, ainda durante a apresentação do elenco, que destacam “a maneira simples e barata para limpar a cidade” a qual os responsáveis recorreram para solucionar o problema que a presença de moradores de rua, deixa clara a intenção da diretora na realização do filme. A sobreposição de cenas, a trilha sonora, a construção de uma narrativa simples e mesmo a caracterização dos personagens, um tanto estereotipada devemos admitir, são elementos que ajudam a distinguir logo nas primeiras cenas quem são os vilões e as vítimas, entre as personagens do filme. Na primeira categoria, se destacam o DERM – Departamento de Repressão a Mendicância, no filme representado por Manuel (Ney Latorraca), o cabo Lucas (José de Abreu) e o editor de jornal Clemente (Kito Junqueira). Cada um cumpre seus determinados papéis – perseguição, assassinato/tortura e silenciamento, respectivamente -, na trama que coloca os moradores de rua em perigo.

O “mendigo” conhecido como “Russo”, interpretado por Lima Duarte, e a jornalista Isabel, interpretada por Ariane Porto que também atua como produtora da obra, são as figuras destacadas entre as vítimas do filme. Utilizando um *flashforward*, recurso cinematográfico que interrompe a sequência cronológica de uma trama mostrar eventos ocorridos posteriormente, a direção opta por iniciar o filme com as cenas dos assassinatos de Russo e Isabel. Mesmo que a trajetória dos dois nunca se cruzem (em vida), estas personagens são as representações da

imprensa e dos moradores de rua, ambas categorias que sofrem violência e perseguição durante todo o filme. Quando Manuel encontra o corpo de Russo, não há um sinal de remorso ou de empatia. Para ele, o corpo largado no chão “*é apenas um mendigo. Aqui morre um e logo, logo surgem dois ou três para ficar no lugar. Nascem do próprio lixo, como vermes!*”. O desprezo para com o outro, presente no diálogo, é recorrente em outras cenas que colocam personagens em posições diferentes frente a frente.

O governo, quando questionado sobre a onda de repressão aos moradores de rua, responde de maneira enfática, “*não há onda nenhuma! A não ser uma onda de falsas notícias! Numa democracia temos de tolerar de tudo, bons e maus jornais, jornalistas bem e mal-intencionados [...] qual a democracia que interessa ao nosso povo? Uma democracia onde o mal impera? Onde o marginal vale mais que os agentes da lei? Não, interessa a nós, o povo, a nós, governo, a nós, homens de bem uma democracia onde haja respeito às autoridades e às leis!*”. O caráter autoritário do período é visível por diálogos como esse e pelas cenas de repressão aos movimentos civis que, nas ruas, clamam por liberdade.

Outra característica da época, que a diretora opta por trazer no filme, é o discurso anticomunista que justificava as ações violentas por parte da polícia. O cabo Lucas insulta os jornalistas, acusa-os de serem “*tudo comunistas*”, quando aborda alguns dos moradores de rua que estão conversando já fala, “*bando de bêbados desempregados fazendo reunião só pode ser subversão*”. O lixão é acusado de comportar “*uma célula comunista*”, os jornais que começam a dar as devidas proporções aos desaparecimentos dos moradores de rua são acusados de “*esquerdistas*”. Como se estivessem em cumprimento de uma “*missão*”, de vencer a “*guerra interna*” contra os subversivos comunistas, a secretaria de segurança pública pautava-se de toda uma lógica sistematizada que os “*permitted*” usar de práticas violentas (morais e físicas).

Em sua tese de doutorado intitulada “*O medo em cena: a ameaça comunista na ditadura militar (Caruaru – PE 1960 – 1968)*”, o historiador Erinaldo Cavalcanti faz uma interessante análise da construção política e social dos discursos e práticas gestoras do medo sobre o comunismo. Nela, faz questão de destacar que as ações anticomunistas já vinham sendo praticadas bem antes do golpe de 64. Tal reflexão se mostra presente no filme a partir dos diálogos acima apresentados, corroborando para o discurso de diversos historiadores que houve sim vigilância, perseguição, repressão e tortura nos anos que antecederam ao regime militar, mas que estas atendiam a diferentes interesses.

Durante essa época, foi importante criar a concepção de que a luta anticomunista estava atuando em defesa da ordem, da família, da propriedade privada e da religião. Bens simbólicos pertencentes a sociedade brasileira que se encontravam ameaçados pelo comunismo. Nesse contexto, o signo de perigo associado às esquerdas é um elemento essencial para compreender os efeitos políticos que o medo pôde desempenhar naquele período. Como argumenta o historiador,

Nesse sentido, sua construção ocorre nas relações políticas que geram insegurança, perigo e incerteza, que, por conseguinte, produzem a ameaça. Ou seja, o medo aqui estudado pode ser compreendido como um fenômeno social, construído nas relações de poder gestoras da ameaça comunista. (CAVALCANTI, 2015, p. 17)

O cabo Lucas torna-se personagem importante para a análise da trama. Violento, ele tortura, humilha e até mesmo barganha com alguns moradores de rua para garantir seus objetivos e cumprir o que lhe é exigido. Parece ser uma ação consciente da diretora personalizar as atitudes e ações mais violentas do filme em um único personagem. Após ser reconhecido com um “excesso” a ser tratado, quando o inquérito sob a ação policial e a pressão da imprensa passam a incomodar mais o alto escalão do governo, o cabo Lucas é assassinado em uma clara demonstração de silenciamento, como se com a morte dele seus atos não deixassem mais rastros.

É essa também a intenção no assassinato da jornalista Isabel. Ela, que começa a trama alheia aos acontecimentos, tem uma tomada de consciência e torna-se uma das principais vozes de denúncia da violência praticada nos lixões. Seu primeiro manifesto contra as ações do governo nasce de um conflito pessoal contra seu chefe é verdade, mas no decorrer do filme se envolve mais e mais com as vidas dos moradores de rua, formando laços de sensibilidade e cumplicidade tanto com alguns deles, como com seus colegas jornalistas mais jovens e engajados politicamente.

Em nossa leitura, sua trajetória representa uma das mensagens principais do filme. Para além do tom de denúncia, a diretora faz um chamado que pode ser percebido na primeira reportagem escrita por Isabel. Nela, a colunista social relata seu encontro com “um outro Rio de Janeiro”, um outro lado podre da cidade onde se matam mendigos corriqueiramente. Isabel questiona o papel da polícia nessa situação e também da sociedade em geral.

A indagação que a diretora nos propõe quando assistimos o filme é: qual a diferença entre os anos 1962 e 1963, em que treze corpos de moradores de rua foram encontrados, e os dias de hoje, em que à população em situação de rua – nome formal – é negada a condição de

sujeito pertencente a ordem social? A resposta não surpreende ninguém. A verdade é que pouca coisa mudou. Os métodos de outrora, tais quais como mostrado no filme, podem até terem sido atualizados, mas ainda continuam presente, tão quanto a violência que os caracteriza. De acordo com os estudos de Martha Huggins sobre a herança do período militar na polícia dos dias de hoje, esta categoria teria “herdado” as ações mais “excessivas” sobre os criminosos e todos aqueles que, de acordo com as autoridades, se enquadram no bojo de desordeiros e vagabundos. Como afirma Huggins, embora o discurso dos policiais sobre a tortura e o assassinato tenha mudado, a autonomia dos policiais continua a permitir que “profissionais” da polícia no Brasil cometam graves violações dos direitos humanos.¹²

Os moradores de rua, tal qual como caracterizada no filme e nos dias de hoje, tornam-se exemplos de corpos que vivem no grau máximo de vulnerabilidade. Uma identidade, uma certidão de nascimento, CPF e outros documentos que outorgam a condição do sujeito como cidadão do estado lhes é negada. As abordagens realizadas pela polícia – vista aqui como a face mais cabível a um estado normativo –, evidenciam o status de *vida nua* dessa categoria social.

Recolhidos das ruas, colocados em carros e camburões, “apanham que nem cachorros” como diz em depoimento um ex-morador de rua em discussão proposta sobre o filme pela SENGE-RJ e realizada em 2015¹³. Quantos casos podemos contar de situações semelhantes? Quantos corpos foram queimados nas ruas, tal como aconteceu com o índio Galdino Jesus dos Santos? Perderíamos as contas se fôssemos responder estas perguntas. Muito porque já deixamos de fazê-las há um bom tempo. No mundo de hoje, globalizado e sempre em movimento, o tempo nos é precioso, o ir e vir é essencial, e o que nos importa é se as calçadas estarão livres, se a frente de minha casa não será “habitada” por um estranho. Essas pessoas irritam, desconcertam e tornam-se um problema a ser resolvido, da maneira que for mais conveniente.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Anos 2010, às vésperas de sediar dois dos maiores eventos esportivos, a cidade do Rio de Janeiro realiza uma “maquiagem” na cidade para receber atletas e turistas. Os moradores de

¹² HUGGINS, Martha K. Heranças do autoritarismo: reformulação da memória de torturadores e assassinos brasileiros. In: CANCELLI, Elizabeth (Org.). **Histórias de violência, crime e lei no Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004, p. 175 – 205.

¹³ CINE 17 - Debate do filme "Topografia de um desnudo", disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kYtJynFv0gE> Acesso em: 18 de setembro de 2018.

rua e as organizações que os defendem denunciam essas medidas, acreditando que se tratam de uma “limpeza social” da cidade.

O parágrafo acima, que conscientemente se assemelha ao que começou este trabalho, pode ser um resumo de diversas reportagens de jornais nos anos que antecederam a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, ele também nos mostra a relevância do estudo empreendido neste artigo. Assistir ao filme *Topografia de um desnudo* a partir das discussões que foram propostas neste artigo não é tarefa fácil. Ao subir dos créditos, a garganta trava, os olhos se enchem de lágrimas e a sensação de indignação fica à flor da pele. É justamente essa a reação que as idealizadoras da obra querem transmitir.

Teresa Aguiar (diretora) e Ariane Porto (produtora e atriz no filme) são enfáticas ao se colocarem no lugar da arte e da comunicação, e se utilizarem destas para reagir, para lutar por uma conscientização das pessoas. Tirar a invisibilidade e possibilitar que essas vozes silenciadas possam ser ecoadas em todos os espaços exige, acima de tudo, articulação. Tal qual como a que existe no filme entre os “mendigos” e a colunista de jornal que se sensibiliza com o que está acontecendo, entre os estudantes e a imprensa como um todo, essa articulação deve existir fora das telas também.

Devemos entender que atitudes e iniciativas devem ser tomadas por nós, para servirem de vanguarda na defesa desse grupo social. O papel da imprensa nos flagrantos do cotidiano é indispensável, a violência sofrida por essas pessoas não pode ser reduzida apenas a números frios que compõem os dados estatísticos. Apontar e exigir resposta das políticas públicas tem seu valor, porém, por si só não é suficiente. Tentar atenuar e transformar a condição de pessoas que vivem em situação de rua exige um esforço coletivo. A ousadia de gravar com um celular uma abordagem policial a um grupo que reside embaixo de uma ponte é uma das estratégias que podem ser tomadas por qualquer um.

Enquanto historiadores e, especialmente, futuros professores entendemos que episódios de nossa história como a que o filme retrata não podem ser esquecidos. No âmbito teórico e social, pôr um holofote em momentos obscuros de nosso passado torna-se essencial para pensar e aprofundar conceitos como identidade, subjetivação, corpo, cidadania, estigma, poder, ordem e desordem. Aqui, o discurso que torna os moradores de rua sujeitos marginalizados é tomado como uma prática social e historicamente determinada. O compromisso de problematizá-la ultrapassa a sala de cinema, os muros de uma universidade ou escola, e os limites de um trabalho de conclusão de curso.

ABSTRACT

The article aims to study the “kill beggars’ operations” carried out during the political management of Carlos Lacerda in the State of Guanabara, between 1962 and 1963. Using the film "Topography of a nude" as the main source, and taking as theoretical reference the concepts of Michel Foucault and Giorgio Agamben, we will investigate the ways in which the State promotes biopolitical interventions in society, especially on the population that lives on the streets. Thus, as a methodological procedure, we reflect on works that seek a dialogue between cinema and history, emphasizing the character of representation that the cinematographic productions have and after the presentation of the Foucaultian understanding about biopolitics, and the construction of Agamben formed from concept of bare life, an approach is made to the conceptions of the two authors, with the writings of Zygmunt Bauman about the idealization of order sought in today's society. Then, based on the theoretical contribution presented, the film is analyzed, evidencing how the historical episode narrated by it is a typical example of biopolitical intervention operated by the contemporary Brazilian State, which continues to be used in various forms nowadays.

Keywords: cinema, biopolitics, homeless people.

REFERÊNCIAS

Filme: Topografia de um desnudo. Direção: Teresa Aguiar. São Paulo: Tao Produções, 2010. 88 min.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. “O que é um dispositivo?”. In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas Desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história - considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, a. 32, n. 55, p. 175-202, jan.-jun. 2011. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2324/2504> Acesso em: 24 de agosto de 2018.

CAVALCANTI, Erinaldo Vicente. **O medo em cena: a ameaça comunista na ditadura militar (Caruaru, PE - 1960-1968)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ELLSWORTH, Elizabeth, (2001). Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica. p. 7-76.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HUGGINS, Martha K. Heranças do autoritarismo: reformulação da memória de torturadores e assassinos brasileiros. In: CANCELLI, Elizabeth (Org.). **Histórias de violência, crime e lei no Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004, p. 175 – 205.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

NÓVOA, Jorge. et al. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. São Paulo: Unesp, 2009.

NÓVOA, J. Apologia da relação cinema-história. In: BARROS, José D'Assunção e NÓVOA, Jorge. (orgs.). **Cinema e História: teoria e representações sociais no cinema**. 2a edição. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

PEREZ, D. Maurício. **Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PESAVENTO, Sandra J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ROSA, S. O. **A biopolítica e a vida 'que se pode deixar morrer'**. 1. ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2012.

ROSENSTONE, Robert A. **El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia**. Barcelona: Editora Ariel, 1997.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.