



## **Instauratio Magna**

Revista do Programa de Pós-Graduação  
em Filosofia da Universidade Federal do ABC  
**3/1 • 2023 • ISSN: 2763-7689**

Artigo

## **Democracídio: estado de exceção nas periferias brasileiras do século XXI**

**Daniel Neves de Andrade**

Universidade Federal do ABC

DOI: 10.36942/rfim.v3i1.763

Contato do autor: [danideandrade2017@gmail.com](mailto:danideandrade2017@gmail.com)

## Democracídio: estado de exceção nas periferias brasileiras do século XXI

### Resumo

Em 2014, um grupo de jovens habitantes da periferia brasileira filmou Democracídio. O documentário faz um diagnóstico da democracia brasileira na periferia. Falar da violência aqui traz um diferencial na voz de quem filma, pessoas que a sofrem diretamente e pretendem construir um novo tipo de imagem. Se havia um consenso de que vivíamos em um Estado democrático de direito após a ditadura militar, o mesmo não se podia dizer dos bairros onde os produtores moravam, locais em que ainda perduravam expedientes como a tortura, o desaparecimento de corpos e as execuções sumárias. Na verdade, na periferia ainda permanecia um Estado de exceção. O objetivo deste artigo é, a partir do filme *Democracídio* e da imagem realizada por um grupo periférico, debater os aspectos autoritários na recente democracia brasileira. Para tanto, fazemos uma relação com as teses em *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, e mobilizamos autores como Edson Teles, Vladimir Safatle e Seligmann-Silva. Adentramos os temas do estado de exceção, apagamento histórico, história dos oprimidos e ação revolucionária, mostrando como a violência contemporânea no Brasil tem origem em um passado silenciado.

**Palavras-chave:** Violência, Periferia, Cinema, Estado de exceção.

—  
**Democracídio: a state of exception in the Brazilian outskirts of the 21st century**

### Abstract

In 2014, a group of young people from the Brazilian outskirts filmed Democracídio. The documentary makes a diagnosis of Brazilian democracy

in the outskirts. Talking about violence here brings a differential in the voice of those filming, people who suffer it directly and intend to build a new type of image. If there was a consensus that we lived in a democratic state of law after the military dictatorship, the same could not be said of the neighborhoods where the producers lived, places where expedients such as torture, disappearance of bodies and summary executions still persisted. In fact, a state of exception still remained in the outskirts. The purpose of this article is, based on the film *Democracídio* and the image made by a group from the outskirts, to discuss the authoritarian aspects of recent Brazilian democracy. To do so, we make a relationship with the theses *On the concept of history*, by Walter Benjamin, and mobilize authors such as Edson Teles, Vladimir Safatle and Seligmann-Silva. We enter the themes of the state of exception, historical erasure, history of the oppressed and revolutionary action, showing how contemporary violence in Brazil originates in a silenced past.

**Keywords:** Violence, Outskirts, Cinema, State of exception.

---

### **Democracídio: un estado de excepción en las periferias brasileñas del siglo XXI**

#### **Resumen**

En 2014, un grupo de jóvenes de la periferia brasileña filmó *Democracídio*. El documental hace un diagnóstico de la democracia brasileña en la periferia. Hablar aquí de violencia trae consigo un diferencial en la voz de quienes filman, personas que la sufren directamente y pretenden construir un nuevo tipo de imagen. Si había consenso en que vivíamos en un estado democrático de derecho después de la dictadura militar, no podía decirse lo mismo de los barrios donde vivían los productores, lugares donde aún persistían expedientes como la tortura, la desaparición

de cuerpos y las ejecuciones sumarias. De hecho, aún quedaba un estado de excepción en la periferia. El objetivo de este artículo es, a partir de la película *Democracídio* y la imagen realizada por un grupo periférico, discutir los aspectos autoritarios de la democracia brasileña reciente. Para ello, hacemos una relación con las tesis *Sobre el concepto de historia*, de Walter Benjamin, y movilizamos a autores como Edson Teles, Vladimir Safatle y Seligmann-Silva. Entramos en los temas del estado de excepción, borrado histórico, historia de los oprimidos y acción revolucionaria, mostrando cómo la violencia contemporánea en Brasil se origina en un pasado silenciado.

**Palabras clave:** Violencia, Periferia, Cine, Estado de excepción.

## Introdução

Brasil, 2022, país que tem sua recente democracia abalada. Há um assombro em boa parte da sociedade com a ascensão de ideias que pareciam superadas, como a possibilidade de um golpe de Estado liderado por um presidente de extrema direita. Desde 2013 o país entrou em uma convulsão social com fatos que apontam para uma ruptura institucional: o questionamento da polarizada eleição de Dilma Rousseff, o golpe parlamentar contra a presidente eleita, a prisão do ex-presidente Lula e a eleição de Jair Bolsonaro, 2018, ex-capitão do exército e apologista da ditadura militar. Isso sem falar no assassinato da vereadora Marielle Franco, no fortalecimento de grupos neonazistas e na ascensão da censura, entre outros.

A sociedade, incluindo setores da elite, da mídia e da classe média vem se mobilizando contra a ameaça iminente da extrema direita. Quem poderia dizer que após 21 anos de ditadura, a construção da mais sólida Constituição da nossa história e os fatos que ocorreram no mundo após a queda muro de Berlin chegaríamos aonde estamos? Como seria possível o renascimento de ideias que pareciam superadas na história da humanidade? Talvez porque tais ideias nunca estiveram adormecidas.

Se é verdade que existe uma diferença entre um Estado mais fechado e um mais aberto, também é verdade que a violência contra os pobres nunca deixou de existir. Antes mesmo dos fatos descritos acima e do contexto atual já podíamos notar que o Estado de direito nunca chegou nas periferias brasileiras. Operações policiais em larga escala, prisões ilegais, tortura, execução, invasão de casas sem mandado são alguns dos expedientes praticados pelo Estado em morros e favelas. A desculpa é um inimigo interno, não por coincidência, que mora sempre no mesmo lugar.

Foi nesse contexto que nasceu o filme *Democracídio*, produzido pelo coletivo de cinema periférico *Companhia Bueiro Aberto* (coletivo localizado na cidade de Guarulhos, grande São Paulo). É um filme de revolta que já sinalizava em 2014 para um fascismo que sempre esteve aí, como diz Walter Benjamin, o estado de exceção que é a regra. Primeiramente, vamos ambientar nesse artigo o contexto cinematográfico em que o filme foi realizado. Depois, vamos trazer o texto *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, para debater alguns temas que o filme aborda, mais precisamente, o estado de exceção nas periferias, o apagamento histórico que resulta na violência atual e a história dos oprimidos que guia a ação revolucionária. O filme é o fio condutor pelo qual chegamos a Benjamin e também a alguns autores brasileiros, como os professores Edson Teles e Vladimir Safatle, que escreveram artigos sobre autoritarismo brasileiro no livro *O que resta da ditadura*. Nossa discussão se dá em torno da ideia de um estado de exceção que perdura na democracia devido ao apagamento histórico, a eliminação da memória dos oprimidos do passado que ainda clamam por justiça.

### **Quando Manuel filmou *Deus e o diado na terra do Sol***

Em 1965 Glauber Rocha escreveu o manifesto *A Estética da Fome*. O texto, que sintetizou as ideias do recente movimento Cinema Novo, afirma uma estética terceiro mundista e diz:

De Aruanda a Vidas Secas , o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacio-

nais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria (ROCHA, 1965, p. 2).

Entender o povo, sua identidade, denunciar sua miséria e conscientizá-lo para que sua situação mude, eis a base do Cinema Novo, eis o movimento que via na câmera um fuzil pronto para atirar imagens contra o colonialismo. Para aqueles cineastas do final dos anos 50 e começo dos 60, entre os quais podemos citar Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, entre outros, o cinema brasileiro nunca havia se aprofundado nos problemas brasileiros até então. E se a fome era tema frequente nos filmes dos cinemanovistas, também a violência que o povo sofria.

Em uma época de otimismo brasileiro, após a construção de Brasília e florescimento de diversos movimentos culturais, período do CPC (Centro de Cultura Popular) da UNE (União Nacional dos Estudantes) e de governos considerados mais progressistas, da mobilização da esquerda em torno da linha nacional-popular, o Brasil, que vislumbrava um futuro contra o atraso colonial, adentrou em um dos períodos mais sombrios da sua história, a ditadura militar de 1964. Diante do golpe de Estado, os cineastas se reviraram para pensar o que deu errado. Onde estava a força desse povo do qual tanto falavam?

Embora os cineastas tenham se preocupado legitimamente com as questões populares, havia ainda um abismo entre eles, membros da classe média e da elite, e os famintos que buscavam atingir. Tal abismo é abordado pelo professor Jean Claude Bernardet no livro *Cineastas e imagens do povo*, obra que desenvolve a ideia de “modelo sociológico”:

Todos iniciam seu filme com uma determinada visão da sociedade já esquematizada em problemas que provêm mais da leitura de livros de sociologia que de um contato direto com a realidade que iriam filmar: a favela. As estórias foram elaboradas para ilustrar ideias preconcebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizada, esmagada por esquemas abstratos (BERNARDET, 1967, p. 24).

O povo apareceria como a voz da experiência de miséria e violência que confirmaria o modelo sociológico pré-estabelecido pelos cineastas. Para Bernardet, esse foi um dos motivos de os filmes não terem tido tanta adesão popular.

Com seus conflitos e méritos, o Cinema Novo influenciou toda uma tradição do cinema brasileiro ao filmar o povo e seus problemas. Mas existe uma reviravolta no começo dos anos 2000 que marca tal relação, o surgimento de cineastas oriundos de bairros periféricos, desde favelas até aldeias indígenas e ocupações de moradia. Não vou aqui me alongar sobre o movimento que se convencionou chamar “Cinema de Quebrada”, “Cinema de Periferia”, “Cinema de Comunidade”, entre outros termos. Cito dois estudos importantes para compreender a produção de realizadores periféricos, o livro *Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos vídeo-ativistas nas periferias de São Paulo*, 2017, do antropólogo Guilherme Aderaldo, e o filme etnográfico *Cinema de Quebrada*, 2009, da antropóloga Rosi Satiko. Os dois estudos partem das periferias de São Paulo, onde a maioria dos coletivos se formaram.

Se na época do Cinema Novo o tema da violência contra os populares estava muito presente, o mesmo se pode dizer do cinema (comercial) brasileiro contemporâneo. Segundo o professor Márcio Seligmann-Silva, em artigo intitulado *Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje*, comentando o controverso *Tropa de Elite*, 2007, de José Padilha:



Na linha de representação deste filme (*Tropa de Elite*), temos antes dele o *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e o *Carandiru* (2003), de Hector Babenco. Já na linha documental encontramos *Notícias de uma Guerra Particular*, de Kátia Lund e João Moreira Salles (1999), e o *Prisioneiro da Grade de Ferro* (Auto-Retratos), 2003, de Paulo Sacramento. Existem dezenas de outros filmes de ficção e de documentários em que a questão da violência no Brasil constitui o foco da narrativa. Obras como *Central do Brasil* (uma ficção de Walter Salles, 1998) tratam de um tipo específico de violência, o tráfico de crianças e de seus órgãos, no contexto da violência socioeconômica. *Estamira*, um documentário de Marcos Prado de 2005, produzido por José Padilha, apresenta um verdadeiro espetáculo (que considero obsceno) da miséria e da loucura, na pele de uma catadora de lixo no Rio de Janeiro (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 98).

Para muitos dos cineastas periféricos, uma questão ainda marcava o cinema brasileiro: Quem está por trás das câmeras? E tal pergunta vinha de um incômodo de quem via seu rosto na tela o tempo todo, mas representado de uma maneira estereotipada. Em 2009 o coletivo NCA produz *Videolência*, direção coletiva, filme que busca questionar a imagem que o cinema contemporâneo, junto da mídia sensacionalista, faz dos habitantes da favela. É uma imagem que violenta, que retira a subjetividade, que torna espetacular o sangue dos periféricos. Para boa parte desses cineastas, que também escreviam suas reflexões na Revista de Vídeo Popular, periódico que teve 5 edições no ano de 2010, o Cinema Novo estereotipou o povo, mas havia um sentido político de transformação no qual eles se referenciavam. Já o cinema contemporâneo é discurso ideológico da classe dominante, entretenimento da violência, como diz a pesquisadora Ivana Bentes, uma espécie de “cosmética da fome”.

Para Seligmann-Silva, ao comentar *Carandiru*:

A falta de distanciamento e a busca da empatia fácil são as marcas destas produções. Este filme retém da tradição

da tragédia apenas o espetáculo da dor e o gesto de empatia e piedade, esvaziando todo o jogo complexo em torno da ansiada e nunca atingida justiça (posta como horizonte impossível, mas que é sempre o pano de fundo do trágico e de seus sucedâneos) (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 100).

Os cineastas periféricos não necessariamente vão desenvolver uma produção apenas para responder ao cinema comercial, mas vão denunciá-lo, começando por mudar a classe de quem está atrás das câmeras. Alexandre Passarelli, membro do coletivo Tá na Tela, escreveu na edição 5 da Revista de Vídeo Popular: “*O Videolência e o Panorama da Arte na Periferia* (Peu Pereira, 2010), hoje, independentemente de serem documentários, estão para nós como *Deus e o diabo* e *Vidas secas* estiveram para o Cinema Novo, mas a grande diferença é que agora também estamos atrás das câmeras. Salve, pros parceiro!” (PASSARELLI, 2010).

Manuel é personagem protagonista do filme *Deus e o diabo na terra do céu*, Buscapé é protagonista de *Cidade de Deus*. Imagine o Manuel filmar *Deus e o diabo na terra do sol*? Imagine o Buscapé filmar *Cidade de Deus*? Talvez nem fariam esses filmes. Agora, aqueles famintos de que falava Glauber estão com a câmera na mão e as ideias na cabeça. Isso não quer dizer que esses cineastas vão necessariamente construir uma imagem “correta”, “pura”, “verdadeira”, “representativa” da periferia. Isso não quer dizer, de antemão, que todo filme feito na periferia é mais legítimo do que todo filme feito pela classe média. Isso não quer dizer que todo filme de periferia tenha que falar de violência e miséria. Mas há sim uma peculiaridade quando aquele que sofreu violência policial faz um filme sobre violência policial, as marcas das porradas estão no seu corpo, na sua memória, na sua videografia.

Assim surge *Democracídio*, 2014, filme produzido pelo coletivo Companhia Bueiro Aberto no mesmo ano em que o grupo inicia sua trajetória no cinema. Engasgado na garganta dos produtores, há todo um histórico de violência policial que sofreram, prisões em movimentos sociais, amigos assassinados e situações diversas de tortura e violência que presenciaram. Havia uma revolta com um país que apresentava um consenso em torno da democracia, mas que nas periferias predominava o estado de exceção, a suspensão do ordenamento jurídico do dito Estado de direito.

### **Estado de exceção nas periferias brasileiras**

*Democracídio* se inicia com o áudio do então deputado Ulisses Guimarães promulgando a constituição de 1988: “o documento da liberdade, da dignidade, da democracia, da justiça social”. Em seguida, ouvimos vozes de diversos jornalistas televisivos exaltando o compromisso intransigente com os valores democráticos, o avanço de vivermos no maior período de democracia da nossa história. Enquanto escutamos os discursos, numa tela preta aparecem as legendas, entre as quais, além do nome de membros da equipe de produção, a frase: “um filme violentado”.

Desde o seu início, o filme trabalha com o efeito de choque e contradição. Se os discursos prezam a democracia, é possível ouvir o barulho de tiros e sirenes policiais. Após os créditos iniciais, vem a primeira imagem do filme, um homem negro sendo torturado (afogado) em um balde de água por um carrasco que não tem seu rosto mostrado. Simultâneo ao afogamento, o algoz recita as bases dos direitos humanos. Em seguida, imagens de arquivo também buscam trazer o efeito de choque. Ouvimos discursos de políticos como Sarney, Geraldo Alckmin, Lula, Dilma, Sérgio Cabral exaltando a tranquilidade democrática do país. Mas, enquanto a fala diz uma coisa, a imagem diz outra. Vemos diversas cenas de vio-

lência policial contra indígenas, manifestantes, moradores de rua e favelados. O discurso apresenta um país estável, extremamente livre, que tem na sua estrutura política o objetivo de defender os interesses do povo. Já a prática é de violência contra este povo.

Avançamos, o progresso da sociedade liberal enfim chegou ao Brasil, não carregamos mais a barbárie de outrora. Se tal visão predominava entre políticos de esquerda e de direita, a realidade apresentava o estado de exceção de sempre.

Walter Benjamin, nas suas teses *Sobre o conceito de história*, traz a questão do estado de exceção na Tese 8:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Escrito na França em 1940, quando Benjamin tentava fugir da polícia nazista, esse texto carrega toda uma significação acerca das grandes tragédias do século XX. Benjamin observara que a barbárie não era uma novidade, tampouco um momento atípico. O autor não presenciou o desenrolar da Segunda Guerra, cometeu suicídio ao ser encurralado pelo regime que o perseguia.

Era preciso combater o fascismo, tal é sua mensagem, mas o fascismo de sempre. O combate não se dá através de uma concepção progressista da história, que arrasta a classe trabalhadora para o conformismo e permite a ascensão de Estados totalitários. Antes de o nazismo triunfar, a social-democracia alemã corrompeu a classe trabalhadora com a ideia de que ela estava nadando com a corrente, diz ele na Tese 11: “Nada foi mais corruptor para a classe trabalhadora alemã que a opinião de que ela nadava com a corrente” (BENJAMIN, 1985, p. 227). Na época, o avanço da técnica e do trabalho industrial criou a ilusão do avanço social e político quando o que avançava era a dominação do homem e da natureza.

O estado de exceção, que se faz presente em regimes autoritários, é a regra quando se trata dos oprimidos. Em *Democracídio*, a dita estabilidade democrática paralisou a resistência política e criou o conformismo com uma sociedade que dizia caminhar para o progresso, e tal posição é justamente a que fortalece o avanço do fascismo. Nas periferias urbanas brasileiras, a liberdade e os direitos democráticos não existem. E é isso que o filme busca evidenciar.

O professor Edson Teles, em artigo intitulado *Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul*, define o estado de exceção da seguinte forma:

No que concerne à razão de Estado, as medidas de exceção não estão fora da jurisdição da estrutura legal, pois, em princípio, são medidas soberanas de governos forçados a atitudes extremas diante de situações emergenciais. A medida de emergência se assemelha ao direito à legítima defesa, que deveria ser considerado dentro de situação de legalidade e, em favor desta, ser acionado. De fato, mais importante do que a “verdadeira” necessidade é quem a diz, quem decide sobre a exceção. Não há necessidade objetiva em si; há um dizer sobre ela, subjetivo, que foi do rei, no Estado absoluto,

depois dos militares, nas ditaduras e, no Estado de Direito, é do Congresso Nacional e do poder executivo (TELES, 2010, p. 301).

Quem diz qual a situação de emergência e contra quem se dá a “legítima defesa”? No caso da ditadura militar de 64, por exemplo, foram os militares que criaram a emergência (comunismo) para suspender o ordenamento jurídico vigente e criar outro, pautado por atos institucionais. Ora, embora as situações no Brasil da ditadura previam a suspensão de direitos, como o fatídico AI-5, elas não estabelecem, de forma legal, a tortura e o desaparecimento de corpos. Desse modo, ao mesmo tempo que o Estado se vale de um aparato legal, ele cria expedientes de limbo jurídico, como as salas de tortura da ditadura.

Em *Democracídio*, o tópico que apresenta a exceção nos bairros periféricos é chamado de “Periferia Sitiada”. Aqui, a situação de emergência, na visão do Estado, é o tráfico de drogas, inimigo contra o qual o poder público teria de se defender, razão de ser do estado de exceção. O filme apresenta inicialmente o projeto das chamadas Unidades de Polícias Pacificadoras (UPPs), realizado entre os anos de 2010 e 2011, quando Sérgio Cabral era governador do Rio de Janeiro. O Poder Executivo anuncia “uma ação de pacificação”, mas as imagens que seguem são impressionantes, referentes a uma ação na Favela da Rocinha: 18 blindados da marinha, 300 homens do BOPE, caveirões da PM e tanques de guerra. As imagens de arquivo são trechos de reportagens televisivas. Em um deles, a jornalista explica que todos os moradores do morro eram revistados, os considerados suspeitos foram detidos para averiguação. A ação conta com o apoio do então presidente Lula, que aparece em entrevista garantindo todo suporte “para que as pessoas de bem derrotem aqueles que querem viver na marginalidade”.

Segundo Rodrigo Catarse, militante do Espaço Povo Forte, esse processo tem um nome: “política de extermínio da juventude preta, pobre e periférica”. Se a grande ameaça é o tráfico, por que a polícia não faz operações como estas contra a alta burguesia que comanda, investe e administra o tráfico de drogas? Todavia, o discurso oficial sustenta que o combate está ali, na favela. Tal discurso é alimentado por programas sensacionalistas como o de Orlando Maquiavel, apresentador que tortura e mata um favelado ao vivo em uma das cenas ficções do filme.

O professor Edson Teles aparece como um dos entrevistados e afirma: “Você cria o estado de guerra na sociedade, produz o fantasma da instabilidade política, do desrespeito à lei, do que não é legítimo, e autoriza com isso o excesso. Esse estado de exceção é uma emergência maior, não tem emergência maior na história recente da humanidade do que uma guerra”. Os entrevistados sustentam que a guerra contra a periferia é a guerra contra a possibilidade de resistência, o combate ao tráfico é uma forma de controle político.

O filme apresenta ainda a “Operação Saturação”, desencadeada na Favela de Paraisópolis, em São Paulo, liderada pelo então governador Geraldo Alckmin. A operação, que se mostra como uma forma de saturar o crime organizado, se tornou na verdade uma série de ações repressivas contra moradores, encabeçadas por um grupo de policiais denominados “Bonde dos Carecas”. Essas operações exemplificam um processo contínuo de ações policiais nas periferias, como diz Benjamin, “a continuidade da opressão”. No repertório de tais ações, estão execuções, prisões ilegais, tortura e desaparecimentos.

Para Seligmann-Silva:

A impressão geral que se tem nesta sociedade, a julgar sobretudo pelo que afirma a grande imprensa, telejornais e rádio, é que o abjeto/homo sacer precisa ser ritualmente expelido para que se possa garantir a integridade da sociedade. O estado de exceção – que para Benjamin habita toda e qualquer estrutura de poder, como lemos em seu «*Zur Kritik der Gewalt*» ([1921] 1974) – manifesta-se na periferia de modo mais explícito. Este estado necessita de inimigos para justificar a exceção e se manter coeso. O inimigo interno (de modo geral, no terceiro mundo, os pobres e marginalizados, que são empurrados para os morros e favelas) é apresentado como o bode expiatório, matéria sacrificial, para o rito de catarse e manutenção do estado (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 105).

Anos depois de 2014 e do lançamento de *Democracídio*, o fascismo brasileiro não esconde mais sua face, mostra-se explícito com um golpe parlamentar e a eleição de um presidente herdeiro direto da ditadura militar. Nos termos de Benjamin, para o historiador progressista, que vê a história como uma evolução ininterrupta da humanidade, existe um assombro de como em pleno século XXI ainda estão vivas as ideias de extrema direita, a ameaça de golpe militar, a higienização social. Ludibriado com a frágil democracia da nova república, esse historiador não percebeu que o estado de exceção nunca deixou de existir, que os mortos do passado ditatorial não foram vingados e redimidos. Para o cineasta periférico, “materialista e benjaminiano”, não há assombro, mas a constatação do que ele já alertava.

### **Recolher os cacos do passado e redimir os mortos**

Após o tópico “Periferia Sitiada” e um diagnóstico sobre o estado de exceção nas periferias brasileiras, *Democracídio* inicia um olhar mais



direto sobre a “História” e a maneira pela qual a vemos. Podemos pensar esse debate na alegoria que Walter Benjamin desenvolve na Tese IX, no que o autor chama de “anjo da história”:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Em sua crítica ao historicismo, representado pela social-democracia e pelo marxismo vulgar, Benjamin propõe que o historiador materialista (marxismo heterodoxo) tem de lutar contra a tempestade do progresso, que arrasta o anjo-historiador para o futuro, para a suposta marcha evolutiva da humanidade, abandonando os escombros e ruínas do passado. O objetivo da tempestade é o esquecimento. E é justamente o esquecer que faz a evolução não ser da humanidade, mas da opressão, a permanência de expedientes autoritários. É preciso barrar a tempestade, lembrar os mortos, fixar as catástrofes para entender o passado e transformar o presente.

Em *Democracídio*, podemos dividir a história em dois momentos: a recente ditadura e a colonização. A forma pela qual lidamos com esses processos promove a manutenção das opressões passadas. Segun-

do o professor Edson Teles, ao escrever sobre o legado autoritário da democracia brasileira:

Qual o papel desempenhado pelo passado no tempo presente e, em especial, o papel da memória dos anos autoritários na ação política atual? É possível nos esquecermos dos horrores vividos e nos voltarmos para um futuro sem violência? Ou, a memória hiperbólica da tortura e da manipulação do corpo continua a habitar o cenário da democracia, fazendo parte do elo entre a rua e a casa, entre o político e o biológico? (TELES, 2010, p. 301).

Com relação à ditadura militar, percebemos que aspectos autoritários continuam mesmo na democracia: como a polícia militar, que trabalha com um inimigo interno. No filme, os depoimentos vão no sentido de mostrar como a democracia atual não é tão diferente assim da ditadura. Tal manutenção ocorre devido ao apagamento da memória. O professor Vladimir Safatle, em artigo intitulado *Do uso da violência contra o estado ilegal*, afirma que Auschwitz, o campo de concentração nazista, trouxe não apenas o apagamento de corpos, mas da memória:

Devemos ser sensíveis ao caráter absolutamente intolerável do desejo de desaparecimento. Lembremos, neste sentido, desta frase trazida pela memória de alguns sobreviventes dos campos de concentração, frase que não terminava de sair da boca dos carrascos: “Ninguém acreditará que fizemos o que estamos fazendo. Não haverá traços nem memória”. O crime será perfeito, sem rastros, sem corpos, sem memória. Só fumaça saída das câmaras de gás que se esvai no ar. Pois o crime perfeito é aquele que não deixa cadáveres e o pior cadáver é o sofrimento que exige justiça (SAFATLE, 2010, p. 237).

Safatle afirma esse apagamento como uma segunda morte, simbólica, que acaba por eliminar o crime cometido. O mais assustador é que a democracia brasileira se fez com um discurso de que sua estabilidade só seria

possível caso ocorresse a amnésia dos crimes cometidos na ditadura. Se observarmos o contexto da América do Sul, o Brasil foi o país que mais seguiu o ideal nazista de eliminação simbólica. De maneira cínica, os algozes do passado chegam a dizer que nem sequer houve crime, quando reconhecem, defendem ser uma mera exceção de agentes individuais ou tentam afirmar que era uma guerra, que havia equiparação entre o regime e aqueles que o confrontaram. Para Safatle, o Brasil vivia em um “estado ilegal”, ou seja, seu poder partia de cima para baixo, não havia liberdade de direitos e nem soberania popular. Era um Estado ilegítimo, que tinha na sua base uma falsa ameaça de comunismo, já que a esquerda pré-64 não colocava a luta armada como prática política. Sendo assim, não se pode equiparar a violência do Estado ilegal com a violência daqueles que lutaram contra ele.

Os crimes da ditadura, ocultados da memória brasileira, têm como resultado a construção de uma democracia extremamente distorcida, sem participação popular e com violência estatal. Conforme aponta o professor Edson Teles, não houve abertura dos arquivos da ditadura, os crimes não foram punidos, diversos corpos desaparecidos não foram encontrados, não houve publicização dos depoimentos das vítimas. O processo de abertura e transição para a democracia, conforme falava o general Geisel, lenta, gradual e segura, teve como dirigente o próprio grupo militar que já estava no poder. A lei de anistia, apesar de conquistada com muitas lutas da sociedade civil, foi uma maneira de os militares esconderem o passado, apagarem os rastros dos crimes do estado ilegal.

A impunidade de um agente de Estado que executa nos becos e vielas é a mesma impunidade do torturador dos porões da ditadura. Os crimes esquecidos se repetem:

Não é possível pensar a violência da ditadura, sem assumirmos o compromisso de responder aos atos de violência e tortura dos dias atuais. E também o contrário: não eliminaremos as balas perdidas se não apurarmos a verdade dos anos de terror do estado de modo a ultrapassarmos certa cultura da impunidade. Pois a bala perdida é, como o silêncio e o esquecimento, o ato sem assinatura pelo qual ninguém se responsabiliza (TELES, 2010, p. 318).

O Brasil preferiu “seguir em frente” para o “bem” da democracia, a exceção foi considerada como algo superado, restrita a um passado distante e que não precisa ser lembrada. Todavia, os rastros dos mortos e desaparecidos se mantêm pairando na sociedade brasileira, as vozes silenciadas continuam a clamar por justiça:

Se há algo que deveríamos apreender de uma vez por todas é: não há esquecimento quando sujeitos sentem-se violados por práticas sistemáticas de violência estatal e de bloqueio da liberdade socialmente reconhecida. Se há algo que a história nos ensina é: os mortos nunca se calam. Aqueles cujos nomes o poder procurou anular sempre voltam com a força irreduzível dos espectros. Pois, como dizia Lacan, aquilo que é expulso do universo simbólico, retorna no real. Por mais que todos procurem se livrar dos mortos, matando-os uma segunda vez, matando-os com essa morte simbólica que consiste em dizer que a morte deles foi em vão, que seu destino é a vala comum da história, que seus nomes nada valem, que não merecem ser objetos de memória coletiva, os corpos retornam (SAFATLE, 2010, p. 252).

Em *Democracídio* está claro que precisamos rememorar os fatos da recente ditadura. O filme traz, em mais uma cena de ficção, a figura do Deputado Carlos Magno. Com seu terno refinado, entre a arquitetura clássica, ele ostenta um chapéu de militar, uma cruz na mão esquerda e um revólver na mão direita. Enquanto contempla o poder, ao fundo se ouve o discurso de José Sarney, retirado do filme *Maranhão 66*, 1966,

de Glauber Rocha, obra que aborda de maneira irônica a posse de Sarney ao governo do Maranhão. A alegoria de Carlos Magno, personagem livremente inspirado no Porfírio Diaz de *Terra em Transe*, 1967, Glauber Rocha, representa a figura do político brasileiro contemporâneo, moralista, populista, que responde ao problema da fome e a todos os problemas sociais com uma palavra de ordem: polícia.

É preciso lembrar da ditadura, mas não somente, faz-se necessário lembrar de mais, da colonização, do processo autoritário que existe na sociedade brasileira desde a matança de índios e negros, da escravidão, do silenciamento cultural, do estupro de mulheres que formou boa parte da nossa miscigenação. E se os opressores de agora são herdeiros e se privilegiam dos opressores do passado, o mesmo se dá na relação entre os oprimidos do presente e os oprimidos do passado. A mulher negra historicamente violentada está ligada à faxineira Cláudia, presa injustamente e arrastada pelas ruas do Rio de Janeiro pendurada na viatura da polícia militar, caso que ganhou repercussão nacional e que aparece no filme.

A concepção de história de Benjamin parte da perspectiva dos vencidos, que são também os esquecidos. O anjo da história resiste à tempestade, volta para o passado e recolhe os cacos, escava as ruínas, rememora os mortos. Ele não cessa de lembrar das violências sofridas pelas outras gerações, somente assim ele consegue agir no presente, vingar os mortos e os redimi-los. Ele observa que todo “monumento de cultura é um monumento de barbárie” que carrega a exploração dos oprimidos, ele interrompe a marcha do progresso, dinamita o tempo homogêneo e vazio, colhe os fragmentos e traz o clamor de justiça dos mortos.

O anjo ergue um mosaico de fragmentos, de estilhaços da barbárie para mudar o presente. É o processo de montagem tão presente no cinema e

que está inserido dentro de uma história descontínua. *Democracídio* traz depoimentos, trechos de filmes, trechos de reportagens, sons, cenas de ficção, músicas para construir esse mosaico, para falar de uma história esquecida, ocultada, para dizer que a ação do presente se alimenta da força daqueles que lutaram no passado.

### Revolução e ação histórica

Para Benjamin, é preciso não apenas fazer uma nova interpretação da história, mas tal interpretação tem que estar relacionada a uma ação revolucionária. Nesse sentido, o autor faz a união entre materialismo e teologia judaica, atribuindo um caráter messiânico para a geração presente, esta carrega todo sofrimento das gerações anteriores e o vinga na revolução, enfim fazendo a justiça pelos mortos de outrora: “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente”. (BENJAMIN, 1985, p. 223) O passado é carregado de uma força frágil no sentido dos diversos fracassos de tentativas revolucionárias, mas é justamente a força que alimenta o ódio revolucionário.

A ação dos oprimidos é a revolução, a ação da classe que é sujeito histórico, conforme Benjamin diz na Tese 12: “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações dos derrotados”. (BENJAMIN, 1985, p. 228) O ódio e o sacrifício, adormecidos pela social-democracia alemã, são alimentados pelos antepassados escravizados e fomentam a ação revolucionária.

‘Não apenas na época de Benjamin como em quase todo o século XX, a revolução foi uma possibilidade real. Contudo, após o fim da União Soviética e a queda do muro de Berlim, a esquerda passou a militar dentro de uma perspectiva reformista. No Brasil, os partidos ditos comunistas foram até legalizados, tratados como organizações que não mais ameaçavam o sistema capitalista. A luta violenta se tornou não somente algo do passado como muitos militantes da luta armada na ditadura chegaram ao poder. Com a eleição do PT, boa parte dos sindicatos e movimentos sociais passaram a ter uma relação cordial com o governo, sendo absorvidos pelo aparato estatal.

Todavia, assim como a luta de classes não acabou também a luta revolucionária. Grupos e organizações não deixaram de lado o horizonte revolucionário. São pessoas dentro de tal perspectiva que o filme *Democrácidio* entrevista. Insatisfeitas com um sistema consensual em torno da democracia liberal, que se fazia estado de exceção nas periferias, e carregadas com o ódio dos antepassados escravizados, esses militantes vão agir no sentido de uma utopia, de uma democracia efetivamente popular.

O filme apresenta duas frentes de luta: a violenta e a cultural. Sobre a frente violenta, como já relatado, o contexto e as condições não são favoráveis para uma resistência armada. Em meio às diversas manifestações que ocorriam na época em que o filme fora produzido, a resistência violenta se dava a partir das manifestações de rua, ações de enfrentamento à repressão policial como barricadas, lançamento de coquetéis molotov e pedras. Alguns entrevistados falam em agir na mesma proporção do sistema, usando uma frase de Malcolm X: “seremos não-violentos com os não violentos conosco”. Todavia, a proporção do sistema é polícia, armas de alto calibre, tanques, aviões, forças armadas, instrumentos que

os oprimidos não têm. A violência nas manifestações de rua se torna mais uma forma de resistir, de gritar, do que propriamente uma revolução armada. De qualquer forma, o filme tenta abrir um horizonte de que “não existe revolução pacífica”. Quando houver a queda do sistema capitalista, haverá uma luta popular armada. A pequena resistência violenta de agora também serve como mobilização para que as pessoas percebam que é possível se levantar, não apanhar calado.

Benjamin coloca que os oprimidos devem criar o verdadeiro estado de exceção, diferente daquele que os oprime, mas não deixa de ser estado de exceção. Para ele, a violência tem um papel essencial na transformação revolucionária. Em seu ensaio *Para a crítica da violência*, texto em que analisa o papel da violência na formação do direito, o autor diz que todo direito tem uma base violenta e que a classe oprimida precisa criar um novo direito, revolucionário, também através da violência. No filme, isso se dá pela subversão de regras criadas pelo Estado opressor para impedir que os oprimidos se manifestem ou reajam à violência policial.

Porém, diante do contexto já explicitado, o filme parece enxergar a possibilidade de luta política não centralmente na resistência violenta, mas na luta cultural, sobretudo na cultura periférica. Adentramos um panorama sobre a cultura que se faz nas periferias através de sa-raus, encontros e reuniões nas comunidades, trabalho de conscientização nas escolas. São atividades feitas por movimentos autônomos, que não se sentem representados por partidos e que dialogam com as diversas linguagens artísticas: a literatura marginal, o RAP, a arte urbana e o cinema de quebrada.



## Conclusão

Benjamin, na tese 3, afirma que: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1985, p. 223). Esse é o processo longo e só será completado com a redenção dos oprimidos do passado. A arte periférica, feita por periféricos, não traz uma história apenas dos grandes fatos considerados pela historiografia oficial, ela caminha justamente em busca da memória daquelas periferias, dos anônimos não citados nos livros oficiais.

Assim a arte periférica, com seu potencial estético-político, com sua verdade e história, busca resgatar a memória daqueles que foram silenciados, recolher os cacos, construir seu mosaico em um processo não apenas artístico, mas político, criador de subjetividades. E no momento histórico onde o sistema parece tão triunfante, a principal arma, no caso do cinema, é a câmera. Dessa maneira, na última cena do filme, um poeta e um pintor conversam na laje da quebrada sobre a violência policial que a molecada vem sofrendo: “A gente precisa fazer alguma coisa, mas o quê?” – pergunta o pintor. Para espanto dele, o poeta responde que está armado, que agora irá reagir, mas tira da cintura não um revólver, mas uma câmera. O pintor pega a câmera e filma o poeta, este tira da mochila uma poesia e começa a recitar, ela se inicia com uma frase de Frantz Fanon:

*Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo.*

*Foi preciso um primeiro policial morto para que os franceses percebessem um argelino.*

*Dos morros, dos morros*

*Os moleques e as minas partem para o ataque*  
*Na cintura uma câmera*  
*A munição é a ideia*  
*Prontos pra leitura,*  
*Pra atirar imagens contra o capital*  
*Dentro do bueiro aberto*  
*Correndo pelas vielas*  
*A cena sai, o retrato do gueto*  
*O grito do gueto*  
*Os meninos estão prontos para a guerra*  
*Armados de Godard, Videolência, Glauber Rocha*  
*É a poesia da favela*  
*Sem ela, a luta não é bela.*

A luta se torna muito mais artística, de memória, de dizer uma verdade contra -hegemônica. O coletivo Companhia Bueiro Aberto, após a filmagem de *Democracídio*, constrói até hoje sua trajetória no cinema periférico. E assim como muitos outros coletivos, seus filmes falam dos pequenos fatos, da construção dos bairros onde habitam, da cultura popular, filmes com relatos de anônimos, museus pessoais, fotos, vídeos de arquivo, documentos, poesias, músicas, imagens da quebrada, formando uma história subterrânea que não deixa a tempestade do progresso arrastar o anjo da história para um futuro de esquecimento.

## Bibliografia

ADERALDO, Guilherme André. **Reinventando a Cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas periferias de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2017.

ANDRADE, D. N. **Cinema Novo e Cinema de Quebrada: a experiência da Companhia Bueiro Aberto**. Dissertação (Mestrado) em História da Arte - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempos de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARMO, José Carlos Mariano. Alguns apontamentos sobre a tese VIII, de Walter Benjamin, em Sobre o Conceito de História. **Revista Caderno de Letras**, Pelotas, n.º 30, 2018.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Trad. Wanda Nogueira caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

ROCHA, Glauber. **A estética da fome**. Rio de Janeiro: Manifesto publicado na Revista Civilização Brasileira, n.º 3, Rio de Janeiro, 1965.

SAFATLE, Vladimir. **Do uso da violência contra o Estado ilegal**. São Paulo: Boitempo, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje. **Revista Comunicação & Cultura**, n.º 5, 2008.

SILVA, Antonio Wardison. Elementos sobre o conceito de história em Walter Benjamin. **Revista de Cultura Teológica**, São Paulo, v. 19 - n.º 76 - OUT/DEZ 2011.

TADDEO, Carlos Eduardo. **A guerra não declarada na visão de um favelado**. São Paulo: 2012.

TELES, Edson. **Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul**. São Paulo: Boitempo, 2010.

VENTURA, Lidnei. Memória ética e reparação nas teses sobre o conceito da história de Walter Benjamin. **Revista Veritas**, Porto Alegre, v. 65, n.º 3, set.-dez 2020.