

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018205-217>

INFÂNCIA DESTRUÍDA: AS BESTAS E O ANO ZERO DA CIVILIZAÇÃO

Vinícius Nicastro Honesko*

Alíce Freyesleben**

Resumo: O presente artigo tem como finalidade propor algumas análises a respeito dos filmes *Beasts of no nation* e *Germania anno zero*. Utiliza-se de alguns conceitos desenvolvidos pelo filósofo Giorgio Agamben como chave de leitura dos filmes. Também indica, a partir das colocações de Susan Buck-Morss, a pertinência do cinema não apenas como meio de análise das conjunturas históricas contemporâneas, mas como via de acesso alegórica a determinadas categorias que constituem a dimensão da política contemporânea. Por fim, a partir das análises dos filmes, aponta como a questão da infância (entendida também como infância da humanidade) parece ser fundamental para pensar a inextricável conexão entre civilização e barbárie.

Palavras-chave: *Beasts of no nation*. *Germania anno zero*. Cinema. Infância.

A existência da ideia de algo como um *campo de concentração* e sua inacreditável materialização é, ainda hoje, uma das grandes questões irresolutas para a historiografia contemporânea. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, essa questão jamais poderá ser compreendida sem que haja um exercício de reflexão acerca dos dispositivos jurídicos e políticos que continuam a sustentar, efetiva e topologicamente, a organização desses espaços em que sujeitos são despidos de qualquer estatuto político. Em suas já notórias análises, Agamben procura demonstrar como os sujeitos que perdem suas qualificações jurídicas (seja desde o ponto de vista efetivo, como, por exemplo, os refugiados, seja na forma dos simulacros das *democracias* contemporâneas, nas quais a constituição subjetiva atravessada pelos dispositivos jurídico-políticos muitas vezes apenas funcionam como um manto que recobre um vazio) constituem-se como *vida nua*, isto é, vidas entregues aos auspícios de um poder-violência.¹ Para o autor, é a falsificação dessa *nudez*, ao separar a própria vida de sua *forma* (como se de fato existisse uma separação ontológica entre a dimensão biológica e a política fora da linguagem), o que explica uma vida matável, porém insacrificável – a figura do *homo sacer* –, isto é, *abandonada*: seja a vida dos judeus na Segunda Guerra, dos armênios entre os anos de

* Professor do departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

¹Em suas reflexões mais recentes – tanto as que se desenvolvem ainda no âmbito do projeto *Homo Sacer* quanto as que surgem transversalmente nos escritos do filósofo, como, por exemplo, aquelas em torno da figura de Pulcinella – acerca do problema da vida no âmbito político, Agamben aponta de forma ainda mais efetiva para o modo como a *vida nua* se constitui a partir de uma intervenção do poder-violência sobre os corpos. Nesse sentido, essas intervenções seriam maneiras de impossibilitar uma *forma-de-vida*, isto é, uma vida que seria inseparável de sua forma. Cf.: AGAMBEN, Giorgio. *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Roma: Nottetempo, 2015; *Idem*. *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*. Vicenza: Neri Pozza, 2014; *Idem*. *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.

1915 e 1923, dos mexicanos que tentam chegar aos Estados Unidos pelo deserto, dos refugiados africanos e sírios que diariamente morrem no Mediterrâneo, de homens como o pedreiro Amarildo, morador de uma favela carioca, e também das milhares de *vidas nuas* espalhadas pela África subsaariana.

Em todos esses casos, um lugar aparentemente anódino [...] delimita, na realidade, um espaço no qual o ordenamento normal é, de fato, suspenso e no qual o fato de que sejam cometidas ou não atrocidades não depende do direito [...] nos quais vida nua e vida política entram, ao menos em determinados momentos, numa zona de absoluta indeterminação. (AGAMBEN, 2015, p. 45)

A questão fundamental a ser colocada, portanto, não diz respeito à capacidade humana para cometer crimes monstruosos. “Mais útil seria indagar atentamente através de quais procedimentos jurídicos e dispositivos políticos seres humanos puderam (e podem) ser integralmente privados de seus direitos.” (AGAMBEN, 2015, p. 44) Para tanto, ao retomar a noção arendtiana, segundo a qual o declínio do Estado Nação coincide com a derrota dos direitos do homem, Agamben coloca:

As declarações dos direitos representam aquela figura original da inscrição da vida natural na ordem jurídica-política do Estado Nação. [...] tem muito mais a ver com a transfiguração da soberania (régia para nacional) do que com qualquer estância ética do homem. [...] Somente se compreendermos esta essencial função histórica das declarações dos direitos, é possível também entender seus desenvolvimentos e suas metamorfoses no nosso século. (AGAMBEN, 1998, p. 134-5)

Em suas conclusões, ainda nos anos 90 do século passado e nos traços de Arendt, Agamben (1998, p. 29) constata como a figura do refugiado, ao representar a ruptura entre a natividade e a nacionalidade, é o indício (que atualmente se multiplica em nível exponencial) que “põe em crise a ficção originária da soberania.” Assim, se na prática ocidental não há direitos do homem, e sim direitos do cidadão, como pensar o direito à *forma-de-vida*², sob a ótica hegemônica, num espaço desenhado por relações outras? Como pensar essa *forma-de-vida* num território onde as relações não se desdobram da união do princípio de natividade com o de soberania? A partir de Agamben e de sua crítica radical ao Estado, não seria possível pensar as formas contemporâneas do poder como *espaços* topológicos de *permanente exceção*, nos quais as vidas encontram-se sempre aos auspícios de um poder de vida e morte que a elas sobrevivem inexoravelmente (na banalidade cotidiana ou na pompa dos ritos oficiais)? Isto é, por mais que essas vidas pareçam abrigadas em dispositivos jurídico-políticos com certa efetividade (pensemos na

² É muito importante lembrar que, a partir de Agamben, ainda no início dos anos 2000, um grupo intitulado *Tiqqun* apresenta uma leitura original e provocativa da noção de forma-de-vida. Logo na abertura de *Introduction à la guerre civile* – publicado originalmente em 2001 na revista *Tiqqun 2* –, propõe (uma proposição sempre sem autoria): “1 - A unidade humana elementar não é o *corpo* – o indivíduo, mas a forma-de-vida. 2 - A forma-de-vida não está *além* da vida nua; ela é muito mais sua polarização íntima. 3 - Cada corpo é afetado por sua forma-de-vida como por um *clinâmen*, uma inclinação, uma atração, um *gosto*. Aquilo em direção ao qual se inclina um corpo inclina-se também, por sua vez, em direção a este. Isso vale em toda situação. Todas as inclinações são recíprocas.” Cf.: TIQQUN. *Contributions à la guerre en cours*. Paris: La Fabrique, 2009. p. 15. (tradução nossa)

estrutura jurídico-política dos estados) e por vezes mostram-se claramente relegadas à violência de um poder qualquer (pensemos nas incontáveis zonas onde nem mesmo uma capa protetiva de direitos se insinua, quiçá como simulacro), as provocações de Agamben não nos levariam a pensar uma linha de fuga da inscrição das vidas no poder a caminho de uma "superior anarquia"? (AGAMBEN, 2016)

À luz dessas reflexões de Agamben, procuraremos aventar algumas leituras em cruzamento, talvez inusitado, de dois filmes: *Beasts of no nation*, produzido e dirigido por Cary Fukunaga, em 2015 (um roteiro adaptado do romance homônimo escrito por Uzodinma Iwela, nigeriano naturalizado nos EUA) e o clássico *Germania anno zero*, de Roberto Rossellini, de 1948. Em nossa hipótese, não se trata de um exame minucioso desde o ponto de vista técnico dos filmes, tampouco de uma leitura interpretativa que se destine a traçar comparações ou influências (no caso, de Rossellini em Fukunaga), mas apenas a pretensão, *a partir da experiência sensível* (RANCIÈRE, 2015) dos filmes, de refletir sobre alguns problemas que nos tocam a vida no contemporâneo.

Recuperemos brevemente os dois argumentos. Em *Beasts of no nation*, a narrativa circunda a experiência de um menino africano chamado Agu (Abraham Attah) cuja vida se transforma completamente após a invasão de sua aldeia por tropas de um governo tirano e a conseqüente desestruturação de sua família e comunidade (vale destacar que Fukunaga reproduz um espaço genérico). O cenário da narrativa é um país não identificado e nem mesmo a palavra "África" é mencionada. A consciência no espectador de que o conflito é parte das aléneas da triste história contemporânea africana é despertada por meio de recursos como a exibição de paisagens características ao imaginário ocidental da África subsaariana, ou, ainda, com o uso de siglas comuns entre grupos que se proclamam revolucionários contra regimes ditatoriais (FDL, Força de Defesa Local) e mesmo pela ausência quase absoluta de atores brancos no filme. Inegavelmente, a ausência de nomes e o espaço genérico da narrativa tem como função simbolizar que os acontecimentos ali reproduzidos são verificáveis em distintas localidades do continente africano. Contudo, é possível considerar que essa opção não busque apenas a generalização com intuito de destacar a amplitude das áreas em guerra, mas também insinue que as próprias concepções acerca de país, de Estado ou de fronteira entre as populações afetadas pela violência secular podem ser de outra ordem.

Em *Germania anno zero*, numa devastada Alemanha do imediato pós-Segunda Guerra, é retratada a vida um menino de 12 anos, Edmund, em seu seio familiar e também em suas relações com a vida que transcorria em meio aos escombros. A narrativa apresenta as condições miseráveis da vida familiar: a vida em um apartamento com outras cinco famílias, as agonias do pai, velho e doente, que mal consegue se levantar da cama e que vive absolutamente dependente dos filhos, a fuga permanente do irmão mais velho de Edmund, um ex-nazista, da polícia, as atividades de meretriz da irmã e a constante presença de Edmund na rua, sempre tentando prover algo para a família por meio de pequenos furtos e da venda de objetos no mercado negro. Além disso, o filme, em suas sutilezas, expõe as relações cotidianas de Edmund com outros jovens – muitos deles solitários pela perda da família durante a guerra – e adultos naquele mundo de escombros e ruínas.

O que, diante desses dois filmes, nos levou à inquietação e à escrita de um texto que se pretende uma reflexão sobre o tempo presente? Em outros termos: que tipo de experiência sensível nos trouxe assistir a *Beasts of no nation* e *Germania anno zero* no momento presente? Ou seja, como tais filmes, para dizer com Walter Benjamin, fulguraram para nós como um choque dialético, ou melhor, *lampejaram num momento de perigo*³?

Susan Buck-Morss, refletindo à luz de Walter Benjamin, afere ao cinema a qualidade de instrumento de ação política. Assim, ao reverter de forma irônica os princípios fenomenológicos de Edmund Husserl contra o próprio Husserl, Buck-Morss aponta para o fato de que se há uma experiência comum de um universal, esta se daria por meio da tela do cinema, a qual seria uma espécie de *prótese* dessa percepção. Nesse sentido, a autora indica que, quando uma plateia de espectadores vê um filme, “se todos têm a mesma percepção na experiência cinematográfica (através da câmera e do produto final após a montagem), esta mesma tem o poder de simular universalidade ou ‘verdade’.” (BUCK-MORSS, 2009, p. 26) Buck-Morss demonstra como a compreensão fenomenológica husserliana pode ser levada – invertida e ironicamente – para além da pretensão burguesa do conhecimento universal, ou seja, para um uso universal que a política pôde fazer (e o faz) dessa prótese de percepção. Ao pensar na relação entre o cinema e as massas, a autora afirma que “a audiência do cinema não é um conjunto de espectadores individuais” e sim “*um* espectador, infinitamente reproduzido.” (BUCK-MORSS, 2009, p. 25) Portanto, essa *prótese de percepção*, que pode propiciar uma *sensibilidade* comandada por um poder, pode também de modo paradoxal, ser usada (como supôs Eisenstein) para ativar a massa *contra* um doutrinamento uniforme e hegemônico, despertando sensibilidades ausentes nas figuras burguesas do herói, do *self made man*, do salvador da pátria, do amor perfeito e até da bela e virtuosa mulher. Em seu ensaio, Buck-Morss nos lembra sobre como o cinema efetivamente foi, em suas fundações, central nas *postulações de universais* tanto em Hollywood quanto no cinema revolucionário soviético: no primeiro, os espectadores eram despertados de forma *universal* para o desejo de consumo capitalista, no segundo, a *prótese de percepção* daria as condições de *representação do irrepresentável* por excelência numa revolução: o povo.

Tendo em vista essa dimensão operativa e política do cinema, passemos então aos filmes que aqui pretendemos ler. De início, levantemos alguns procedimentos: *Germania anno zero* fecha, depois de *Roma cidade aberta* e de *Libertação*, o que ficou conhecido como *trilogia da guerra*, de Rossellini. Todo filmado em Berlim e com a participação de atores não profissionais, o filme já inicia, com um plano-sequência, no qual são exibidos os créditos, de aproximadamente um minuto pelas ruas de Berlim repletas de ruínas, apresentando seu tom, sua *Stimmung*. Em seguida, uma tela com o texto:

Quando as ideologias se desviam das leis eternas da moral e da piedade cristã, que estão na base da vida dos homens, acabam por se tornar loucura criminosa. Até mesmo a prudência da infância por elas acaba contaminada e envolvida por um delito horrendo até um outro menos grave, no qual, com a ingenuidade própria da inocência, crê encontrar uma liberação da culpa. (ROSSELLINI, 1948)

³ Cf.: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006b. Tradução: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. p. 515. "A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte."

Assim, após o plano-sequência e sob essa máxima, o filme segue com uma cena na qual três mulheres aparecem cavando túmulos em um cemitério e outras duas, muito idosas, passam por elas, também com pás em mãos, conversando sobre o que lhes restariam como provisão alimentar: mel ou margarina. A câmera faz um giro e enquadra Edmund cavando ao lado de outros homens que, ao serem questionados sobre a profundidade das sepulturas por aquele que parece ser o sujeito responsável pelo cemitério, reclamam da figura da criança, que não consegue trabalhar pesado. Edmund então diz ter quinze anos – idade que lhe autorizaria uma carteira de trabalho –, mas é desmentido por uma senhora, mãe de um colega de escola de Edmund, que diz sua verdadeira idade, 12 anos. Logo, outra mulher o acusa: “esses moleques tentam de tudo!” A cena se encerra com o protagonista correndo para a rua, onde boa parte do filme irá se desenrolar. A partir de então, veremos Edmund em uma incansável busca por ganhar algum dinheiro ou comida para sua família, absolutamente afundada na miséria e dividindo com outras cinco famílias um velho apartamento em meio às ruínas de Berlim. Já na segunda cena do filme, Edmund, logo após sair do cemitério, tenta conseguir, sem sucesso, um pedaço de carne de um cavalo morto e sobre o qual se debruça uma multidão de esfomeados.



FIGURA 1. Edmund. *Germania anno zero*

Com essa tonalidade de fome, desesperança e uma espécie de guerra intestina por sobrevivência entre os alemães, o filme traz os modos como um menino de 12 anos observa seu mundo. Seu pai, imobilizado na cama; sua mãe, morta; a irmã, flertando com a prostituição; o irmão, ex-soldado da Wehrmacht, sem documentos por conta disso, constantemente escondendo-se da polícia. Eis o catastrófico meio em que Edmund passa a infância, de modo que, para *sobreviver*, comete pequenos furtos e tenta, à margem dos decretos que regulamentavam as rações alimentares diárias, conseguir um pouco mais de comida para sua família. Em uma de suas deambulações, encontra um ex-professor da escola, sr. Enning, que, outrora nazista, já não tem permissão de ensinar. Além de apresentar claros tons pedófilos, o professor também consegue um pequeno trabalho para Edmund: vender um disco com um discurso de Hitler no mercado negro em troca de uma parte do valor.



FIGURA 2. Edmund e Enning. *Germania anno zero*

Durante uma das conversas com o ex-professor, já depois de Edmund ter realizado a tarefa de vender o disco, o menino conta sobre a terrível saúde do pai para Enning e, desde certa ingenuidade infantil (a que lhe resta em meio aos escombros da infância que, a todo instante, parece querer negar como única *possibilidade* de que ele e sua família possam *sobreviver*), espera palavras de ajuda do ex-professor. Ao que este diz:

Você tem que aceitar as coisas como elas são. Ele é velho e fraco e você já tentou de tudo. Você não pode lutar contra o destino. (...) Se ele morrer, morreu. Nós todos temos que morrer, mais cedo ou mais tarde. Vocês não podem morrer de fome apenas para mantê-lo vivo. (...) Você não pode mudar tudo. Nem tudo se resume a você e a seu egoísmo. Com medo de seu pai morrer. Olhe para a natureza: os fracos são destruídos para que os fortes sobrevivam. É preciso ter coragem para permitir que o fraco morra. Você tem que se convencer sobre isso, meu rapaz. Tudo se resume a salvarmos a nós mesmos. (ROSSELLINI, 1948)

Diante dessa conclamação a uma espécie de lei natural da sobrevivência do mais forte custe o que custar, Edmund reflete e, após caminhar pela cidade, acaba por decidir o destino do pai: envenena-o com um remédio que furta do hospital no qual o pai ficara internado por alguns dias. Depois da morte do pai, Edmund volta a falar com o ex-professor, para quem confessa o crime. Este, com medo de ser envolvido, acusa o menino de louco e monstro, dizendo nunca ter mandado cometer tal ato. O menino, em desespero, corre pelas ruas, tenta aproximar-se de outras crianças – que o expulsam de uma brincadeira de futebol – até que, cabisbaixo e em claro sofrimento, sobe nas ruínas do que fora uma igreja e de lá se joga para a morte.



FIGURA 3. Edmund morto. Germania anno zero.

O ano zero, o reinício da contagem após a catástrofe, parece não dar tempo à infância. Ao fim da *barbárie* nazista a *civilização* parece cobrar seu preço: nesta, não há espaço para inocentes e, nesse sentido, toda infância já está condenada à vida adulta. Rossellini, que dedica o filme a seu filho que acabara de morrer, parece usar a tela do cinema para *universalizar* o real, seu real, da dor. O filme, portanto, expõe – numa forma de exposição que atravessa a história do século XX e chega até nós em toda sua inteligibilidade – essa que parece ser a culpa inexorável que a civilização carrega como modo de expurgar de si a barbárie: o *pecado original* sempre acomete primeiro os *infantes*, aqueles que sequer proferem palavras, e nenhuma redenção é possível senão pela negação de qualquer inocência primeva. O filme ilustra assim a tragédia da destruição e, podemos hoje dizer, para que o *mito* do ano zero, da reconstrução, possa funcionar, toda a infância deveria ser condenada. Em suma, ou acordamos o fim da barbárie e da infância (do homem) para ingresso na civilização ou padeceremos pela culpa que nos é ínsita.⁴

Beasts of no nation, por sua vez, pode ser dividido em quatro partes com características semânticas e formais distintas. A relação entre as cenas e o desencadeamento da narrativa é pautada por contrastes e simbologias. Num primeiro momento, o filme se volta para vida na aldeia de Agu no período anterior à invasão. Os planos são construídos com cores claras e ensolaradas. A trilha sonora fica a cargo dos barulhos da aldeia: risos de crianças, cânticos proferidos na igreja local (numa atmosfera sincrética entre cristianismo e manifestações da religiosidade africana). Dentre as cenas, destacamos a da brincadeira das crianças da aldeia de Agu, que tentam vender uma televisão quebrada, chamada por eles de *TV da imaginação*, para um soldado de alguma força de paz que está patrulhando a região.

⁴ Sobre a compreensão da culpa que aqui apresentamos, cf.: HONESKO, Vinícius N. *Política dos rostos: nostalgia da vida e crítica do presente em Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben*. In.: HONESKO, Vinícius N. *Pier Paolo Pasolini. Estudos sobre a figura do intelectual*. São Paulo: Intermeios, 2018. pp. 105-122.



FIGURA 4. TV da Imaginação. Beasts of no nation.

A atmosfera do filme se transforma completamente quando as forças de paz saem em debandada por não poder conter o avanço dos soldados ditos revolucionários. Agu não consegue fugir como sua mãe e irmãos menores, permanecendo em sua cidade junto com o pai, avô e irmão mais velho. A invasão da vila é reproduzida essencialmente por uma montagem alternada entre movimentação de soldados, gritos e tiros. Algo como um conjunto não sequencial de cenas de medo, horror e violência. O menino é o único que consegue escapar e o recurso da narração em off torna sua odisseia ainda mais tensa. Agu conversa com Deus pedindo por sua mãe e por sua família.

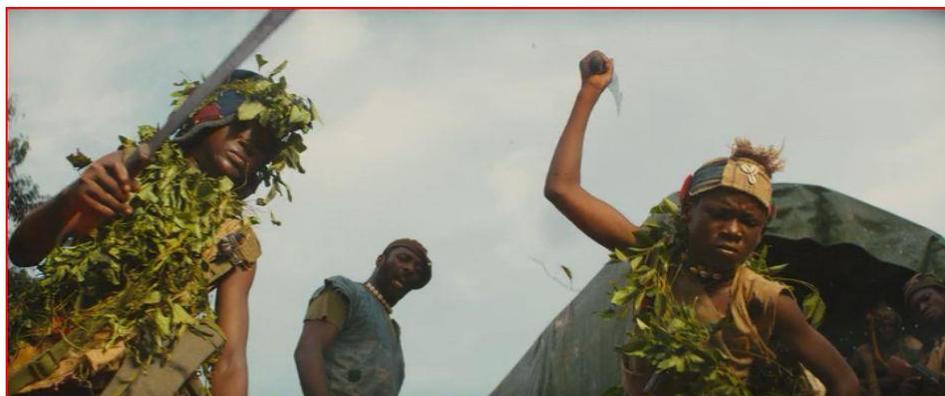


FIGURA 5. Strika, o comandante e Agu (comentando seu primeiro assassinato). Beasts of no nation.

Escondido e perdido na selva, Agu é encontrado por um grupo de soldados da FDL, Força de Defesa Local, outro movimento revolucionário. A transformação interna do menino passa, então, a dividir a terceira parte do filme com a violência irrestrita perpetrada por homens e crianças envolvidos na guerra. Cenário ideal para a difusão de discursos messiânicos como os do Comandante (personagem de Idris Elba), uma figura carismática e ao mesmo tempo assustadora, cínica e extremamente persuasiva, capaz de difundir a automaticidade da guerra em toda sua estupidez e contradição. A sequência em que o comandante designa a Agu a tarefa de matar um homem após uma emboscada bem-sucedida é digna de destaque: a estilização do momento em slow motion e o sangue que

espirra na lente carregam ainda mais o filme de tensão. O plano sequência que remonta ao estupro de uma mulher, o pisoteamento de uma criança e a confusão mental de Agu sob o efeito de drogas são igualmente saturados de dor.

A quarta parte da trama se baseia na perda de legitimidade do Comandante frente a seus soldados após a reunião dele com os agentes que financiam os exércitos e definem as missões. É nesse momento que o diretor aponta para a complexidade dos bastidores das guerras civis africanas. A figura do comerciante de armas – branco e oriental – é peça chave para se perceber a natureza dos interesses que verdadeiramente orientam a matança africana. Revestido de uma universalidade egocêntrica, o projeto democrático-capitalista de eliminar, através do seu desenvolvimento, as classes pobres não só reproduz no seu interior o povo dos excluídos, mas transforma em *vida nua* todas as populações do Terceiro Mundo, tal como afirma Agamben.

Na sequência, contrariado e deposto de sua posição, o Comandante abandona a luta em nome dos seus antigos superiores, o que leva à desestruturação do seu destacamento de soldados por falta de comida, medicamentos e munição. Abandonado, inclusive por seus protegidos, Agu e Strika, os menores do grupo (de quem, inclusive, o comandante abusava sexualmente), a personagem interpretada por Idris Elba acaba só em alguma paisagem africana escondida entre a floresta e uma mina tingida de ferrugem. Em seguida, a transição de Agu para o abrigo de refugiados se dá numa sequência de planos atravessados pela escuridão, lanternas, soldados, pelo silêncio da cena e pela voz interior de Agu até que ele acorda no abrigo. A cena final traz, através de uma lente objetiva, Agu sendo entrevistado. Apartado de sua própria infância, o protagonista não pode contar o inenarrável. E justifica seu silêncio quanto ao horror com a frase: "Eu só quero ser feliz nesta vida".

Como já amplamente sedimentado na crítica cinematográfica, sabemos que o emolduramento, a ampliação (*close*), a liberdade de disposição e as possibilidades inerentes ao processo de montagem do filme são instrumentos preciosos para construir e acentuar sentidos. A experiência da dor, tortura, violência e desolação proporcionada pela prótese de cognição cinematográfica diminui o espaço entre as pessoas (BUCK-MORSS, 2009, p. 31), mesmo que a continuidade entre cognição e ação não seja amplificada. Retomando mais uma vez Buck-Morss (2009, p. 32), “no cinema suportamos as mais eróticas provocações, os atos mais brutais de violência e não fazemos nada”. De todo modo, a mobilidade da câmera em associação com a posterior montagem permite criar uma geografia de observação, e até de experiência, única. Em *Beasts of no nation* (e é possível dizer que o mesmo ocorre – também com procedimentos de montagens – nas cenas finais de *Germania anno zero*, em que Edmund perambula até seu suicídio), o recurso utilizado da narração em *off* para exposição dos pensamentos mais íntimos do protagonista (onisciente), o menino Agu, faz com que possamos compartilhar os efeitos dos horrores experienciados pela personagem ao longo da transformação de sua própria personalidade: a vida em família, o desamparo da fuga, o primeiro contato com os guerrilheiros, o primeiro assassinato, a perda da fé em Deus, até sua rendição e dificuldade de se reconhecer novamente como a criança que tentara vender a TV da imaginação antes da separação de sua família.

Desse modo, o cinema realmente desempenha a função de presentificação, de *prótese de percepção*, positivando o universal ausente, *negativo*, por assim dizer. É nesse sentido que Buck-Morss aponta para a irrelevância na distinção entre documentário e ficção desde uma perspectiva que encare o cinema como *prótese perceptiva*: "o que conta é o simulacro, não o objeto corpóreo por trás dele" (BUCK-MORSS, 2009, p. 16), já que ambos estão ausentes. No caso em questão, tanto em *Beasts of no nation* quanto em *Germania anno zero*, mais importante que a suposta *realidade* das vidas na tela, é o efeito *de real* que elas produzem: a possibilidade de reflexão e questionamentos *no* (dito) *real*. Assim, os filmes *exigem*⁵ do pensamento algo para além das realidades *em ato*, isto é, *exigem* perceber as cotidianas realidades *potenciais* que o cinema produz (nesse sentido, as agruras das personagens dos filmes, a partir da percepção, tornada possível pelo cinema, são modos de produzir nos espectadores a partilha do mundo, dos *muitos reais possíveis*). Como coloca Buck-Morss (2009, p. 19):

A guerra moderna não pode ser compreendida como experiência crua. Como muitas das realidades da modernidade, a guerra precisa do órgão protético da tela do cinema para ser vista. [...] Não precisamos ir tão longe para perceber que o que conhecemos como guerra não pode ser separado de sua representação cinematográfica.

Em face da nossa leitura tanto de *Beasts of no nation* como de *Germania anno zero* (a despeito de todas as diferenciações possíveis – inclua-se toda a vasta discussão sobre o *neorrealismo italiano*, por exemplo), essa afirmação de Buck-Morss ganha todo seu sentido. De forma geral, a compaixão originada pela tragédia *real* produzida pela grande guerra na Europa ou pelos conflitos africanos que atravessam o século XX e se estendem ao XXI, situa-se fora do campo de percepções daqueles que não viveram e não vivem tal tragédia, por assim dizer, *na pele*.

No filme de Fukunaga, a construção passível de produzir uma percepção comum é produzida paulatinamente por meio dos procedimentos técnicos do cinema: a primeira parte do filme, ambientada na aldeia no período anterior à invasão das forças revolucionárias, assume também a função de desconstruir as distâncias entre *nós*, indivíduos *civilizados*, equalizados na vida em família e no trabalho, e *eles*, que vivem, supostamente, em comunidades exóticas onde a célula familiar parece confusa e a sociabilidade ininteligível. Uma relação definida pelas alteridades e pelo estranhamento em relação ao outro. Assim, ao representar um grupo de crianças alegres brincando com uma televisão quebrada num dia ocioso sem aulas (que haviam sido paralisadas por conta da guerra, mas que naquele contexto pueril era vivido como um dia de férias) ou a vida íntima de uma família genérica qualquer – um pai, uma mãe, filhos, o amor entre eles –, o diretor favorece a formação de um sentimento de empatia: é mais fácil se compadecer contra a violência que destrói aquilo que reconhecemos como nosso, como comum.

Seria possível, no que tange ao filme de Fukunaga, retomar as considerações de Giorgio Agamben já referidas. De fato, como alude o filósofo, a questão política moderna e ocidental provém da “necessidade de redefinir continuamente, na vida, o limiar que

⁵ Sobre o conceito de *exigência*, cf.: AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016. pp. 47-56.

articula e separa aquilo que está dentro daquilo que está fora." (AGAMBEN, 1998, p. 138) Essa assertiva condiz com os projetos coloniais europeus sobre a questão territorial africana. Desde o século XIX, grupos, comunidades e modos de vida africanos vêm sendo devastados e aculturados por incursões externas movidas por interesses geopolíticos e econômicos que desconsideram qualquer autonomia dos povos que ali habitam. E a interpretação geral, o senso comum sobre os conflitos originados pelo processo colonizador, restringe-se a certa piedade pelo "primitivismo" das populações africanas. Algo vago como: "pobres africanos, matam-se uns aos outros... não conseguem organizar seus Estados, não conseguem constituir nações." Achille Mbembe, lembrando das conceitualizações matrizes dos ocidentais em relação aos outros povos, nos diz que:

Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. Sendo o rincão mais "civilizado" do mundo, só o Ocidente foi capaz de inventar um "direito das gentes". Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e políticos, permitindo-lhe exercer seus poderes privados e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao gênero humano e, enquanto tal, interessado por tudo o que é humano. Só ele codificou uma gama de costumes aceitos por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. O Resto – a figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objetificada. A África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada. (MBEMBE, 2018, p. 29-30)

Assim, a única lógica aplicada para fundamentar a ideia de nação seria a ocidental. Aliás, lendo-se ao revés, nesse sentido, a razão ocidental acabaria por definir-se como sendo incapaz de compreender o *outro* e por ele sentir empatia. Assim como na concepção agambeniana, as *feras sem nação*, de Fukunaga, representariam o "verdadeiro homem dos direitos, aparição real fora da máscara do cidadão" (AGAMBEN, 1998, p. 140) que, todavia, aos olhos *da* razão, permaneceriam *na infância* da humanidade.

Algumas nuances da técnica empregada por Fukunaga podem ser concebidas como parte de um mecanismo cinematográfico que remonta a Eisenstein. Não seria parte do mesmo princípio da montagem intelectual eisensteiniana a opção do diretor em mostrar personagens brancos apenas em dois momentos? No primeiro, como sujeitos que fotografam o exótico sofrimento africano de dentro do carro, com o vidro fechado, de passagem pelas áreas em guerra (somos os brancos que passam, que consomem as imagens da mídia e que se apiedam pelo conflito que não nos inclui). Depois, como os principais articuladores da desordem: negociando armas. Ao mostrar pessoas brancas nas duas situações de maneira rápida e superficial, completamente diversas ao movimento total do filme, Fukunaga não estaria buscando ativar o espectador, tentando fazer visível uma realidade abstrata por meio de imagens materiais? Indicando que os brancos se colocam como espectadores de um conflito que não é deles, mas que, entretanto, só existe porque nele interferem? Ou seja, no contexto contemporâneo o filme nos traria a *potência* de perceber uma *realidade* distante como muito presente. O filme produz um efeito inexorável no real: uma reflexão de sujeitos que não *vivem na pele* a iniquidade que aflige lugares da África.

Já em *Germania anno zero*, Rossellini apelaria a uma superexposição de *real* mais comum ao espectador de seu filme, que talvez também *viviam na pele* (pensemos nos italianos que, também em meio às ruínas da guerra e à pobreza, viam o filme) a dureza do pós-guerra. Todavia, o filme consegue, muito mais do que uma replicação generalizada da dor da fome e da miséria daqueles que participaram da catástrofe, apresentar as angústias de alguém que de forma alguma poderia se sentir responsável pela tragédia: uma criança. Observar Berlim *desde o ponto de vista* de uma criança, sofrer de fome *desde o ponto de vista* de uma criança. A criança como personagem principal, que carrega uma culpa que era de seus pais – num típico procedimento trágico –, é que dá aos adultos, espectadores, a chance de um *outro ponto de vista*: daquele que mesmo um inocente é culpado. Nesse sentido, todo o trabalho de Rossellini em expor essa visão – e Edmund está em quase todas as cenas do filme – é também um modo de dar à partilha, por meio do cinema, a experiência do *outro*, do infante (aquele que não tem voz num sistema político, aquele que não é responsável, portanto, pela tragédia que esse sistema foi capaz de provocar).

Tomados em suas peculiaridades, ambos os filmes nos apresentam os modos de exclusão de certa *forma-de-vida* em prol de uma vida qualificada por um poder, isto é, para retomar as provocações iniciais deste texto, a vida do cidadão *sobre a mera humanidade*. No caso de *Beasts of no nation*, o procedimento se dá, num plano macro, tendo como pano de fundo a catástrofe advinda com a violência dos processos coloniais europeus, e, num plano micro, a questão da infância. Em *Germania anno zero*, temos, num plano macro, a catástrofe política do Estado alemão após a guerra, e, num plano micro, também a questão da infância. Ou seja, acomunados pela tríade catástrofe-violência-infância, os filmes nos fazem questionar, talvez numa replicação das propostas de Agamben que tomamos no início, *quais os dispositivos* que tornam possível essa tríade. Tanto Agu quanto Edmund figuram na tela como a imagem *da infância* da humanidade que, a todo instante, a mesma autoproclamada humanidade (e sobre esta lembremos também do matiz que lhe dá Mbembe) tenta expurgar de si – como *barbárie* – para tomar o rumo da *civilização*.

Beasts of no nation, ao mostrar a exclusão imposta às populações da África subsaariana e nos lembrar da piedade parcial – que está no cerne do projeto de razão do Ocidente – com a qual nós, ocidentais, encaramos o aumento dessas *vidas nuas*, também nos deixa perceber que *nosso* projeto *civilizacional* carrega em si a *barbárie*. O filme é capaz de nos lembrar, com sutileza, que não só os povos africanos são *os* excluídos, mas que também os ditos civilizados do Ocidente carregam em si "a fratura biopolítica fundamental [...] e não podem ser incluídos no todo do qual são parte e não podem pertencer ao conjunto no qual já estão desde sempre incluídos." (AGAMBEN, 1998. p. 37) E as guinadas ultraconservadoras recentes em vários estados do Ocidente são a mostra mais concreta do que é *topologicamente* ínsito ao projeto civilizacional. É nesse sentido que, justamente, podemos ler o mítico *anno zero* da Alemanha: a civilização carrega consigo a própria – e sempre potencial – catástrofe.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- _____. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*. Vicenza: Neri Pozza, 2014.
- _____. *Meios sem fim: notas sobre política*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.
- _____. *Pulcinella ovvero. Divertimento per li ragazzi*. Roma: Nottetempo, 2015.
- _____. Do desastre nos salvará Pulcinella. Entrevista com Alessandro Leogrande, 2016. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2016/09/do-desastre-nos-salvara-vileza-de.html>. Acesso em: 2 jul. 2018.
- _____. *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016.
- _____. *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.
- FUKUNAGA, Cary. *Beasts of no nation*, 2015. USA. Red Crown Productions; The Princess Grace Foundation; Participant Media; Come What May Productions; Levantine Films; Mammoth Entertainment; New Balloon. 2h17'
- HONESKO, Vinícius N. *Pier Paolo Pasolini. Estudos sobre a figura do intelectual*. São Paulo: Intermeios, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: ed. 34, 2015.
- ROSSELLINI, Roberto. *Germania anno zero, 1948*. Itália, França e Alemanha. Tevere Film; SAFDI; Union Général Cinématographique; Deutsche Film (DEFA). 1h11'
- TIQQUN. *Contributions à la guerre en cours*. Paris: La Fabrique, 2009.

Recebido em 30/10/2018. Aprovado em 25/11/2018.

Title: *Destroyed childhood: the beasts and the year zero of civilization*

Abstract: *This article aims to propose some analysis about the movies *Beasts of the nation* and *Germania anno zero*. It uses some concepts developed by the philosopher Giorgio Agamben as a key-reading. From Susan Buck-Morss's appointments, it also indicates the relevance of the cinema not only as a medium to analyze the contemporary historical conjunctures but as a way to allegorical access to certain categories that constitute the dimension of contemporary politics. Finally, from the analysis of the movies, it shows how the childhood's issue (understood as humanity's childhood as well) may be fundamental to consider the connection between civilization and barbarism.*

Key-words: *Beasts of no nation. Germania anno zero. Cinema. Childhood.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.