XV ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI ALICANTE - ESPANHA

FILOSOFIA DO DIREITO, HERMENÊUTICA JURÍDICA, LITERATURA E LINGUAGEM

CARLOS ALBERTO ROHRMANN

VALÉRIA SILVA GALDINO CARDIN

ADRIANO DA SILVA RIBEIRO

Copyright © 2026 Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte destes anais poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria – CONPEDI
Presidente - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini - FMU – São Paulo
Diretor Executivo - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC – Santa Catarina
Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa – Pará
Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG – Goiás
Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos – Rio Grande do Sul
Vice-presidente Sudeste - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio – Rio de Janeiro
Vice-presidente Nordeste - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UNICAP - Pernambuco

Representante Discente: Prof. Dr. Abner da Silva Jaques - UPM/UNIGRAN - Mato Grosso do Sul

Conselho Fiscal:
Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - UFMA - Maranhão
Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - SKEMA/ESDHC/UFMG - Minas Gerais
Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UFERSA - Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Fernando Passos – UNIARA - São Paulo
Prof. Dr. Edinilson Donisete Machado - UNIVEM/UENP - São Paulo
Secretarias
Relações Institucionais:
Prof. Dra. Claudia Maria Barbosa - PUCPR - Paraná
Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia
Profa. Dra. Daniela Marques de Moraes - UNB - Distrito Federal
Comunicação:
Prof. Dr. Robison Tramontina - UNOESC - Santa Catarina
Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe
Relações Internacionais para o Continente Americano:
Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão
Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto - UPM – São Paulo
Relações Internacionais para os demais Continentes:
Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará
Profa. Dra. Sandra Regina Martini - UNIRITTER / UFRGS - Rio Grande do Sul
Profa. Dra. Maria Claudia da Silva Antunes de Souza - UNIVALI – Santa Catarina
Educação Jurídica
Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - PR
Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - SP
Profa. Dra. Livia Gaigher Bosio Campello – UFMS – MS
Eventos:
Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - FDF - São Paulo
Profa. Dra. Norma Sueli Padilha - UFSC - Santa Catarina
Prof. Dr. Juraci Mourão Lopes Filho - UNICHRISTUS - Ceará

Comissão Especial
Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UFRJ - RJ
Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - PB
Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - MG
Prof. Dr. Rogério Borba - UNIFACVEST - SC

E27

Estado de direito, instituições e profissões jurídicas[Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Horácio Monteschio; Rafael Padilha dos Santos; José Alberto Monteiro Martins– Florianópolis: CONPEDI, 2026.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-65-5274-662-7
Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações
Tema: Meio ambiente e sustentabilidade: perspectivas globais e locais na agenda 2030

2. Estado de direito. 3. Instituições e profissões jurídicas. XV Encontro Internacional do CONPEDI Alicante - Espanha (1: 2026: Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



Conselho Nacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Direito Florianópolis
Santa Catarina – Brasil
www.conpedi.org.br

XV ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI ALICANTE - ESPANHA

FILOSOFIA DO DIREITO, HERMENÊUTICA JURÍDICA, LITERATURA E LINGUAGEM

Apresentação

Apresentação

O grupo de trabalho FILOSOFIA DO DIREITO, HERMENÊUTICA JURÍDICA, LITERATURA E LINGUAGEM I, realizado no XV Encontro Internacional do CONPEDI em Alicante no dia 29 de maio de 2026, contou com a apresentação de inúmeros trabalhos que trataram de temas relevantes e controvertidos, permitindo assim, o compartilhamento de pesquisas e reflexões de autores de diferentes universidades.

Inicialmente, Claudia Michelly Sales de Paiva Tonacio e Talita de Castro Barreto discutiram o tratamento das pessoas em situação de rua em "Palavras que desumanizam: a violência simbólica inscrita na linguagem dirigida às pessoas em situação de rua", defendendo que os termos que são utilizados para tais pessoas estabelecem uma relação de dominação e degradação.

Posteriormente, as mesmas autoras apresentaram outro artigo, cujo tema é "Alguém perguntou para a Amélia se ela não tinha vaidade?": estereótipos femininos na linguagem musical brasileira, apontando que ainda hoje a mulher é retratada e reduzida ao seu corpo em músicas brasileiras, enaltecendo muitas vezes a violência pelo qual a mulher é submetida.

Logo após, os autores Léo Peruzzo Júnior, Gilson Bonato e Gabriela Cristine Buzzi discorreram em sua pesquisa acerca da "Cognição estendida, ambiente e responsabilidade redistribuída: quem age em sistemas ampliados?" abordando que muitos processos cognitivos estão sendo produzidos não somente pela mente humana, mas também pelo ambiente externo, sendo a escrita uma extensão da mente humana.

"Entre consenso e punição: hermenêutica jurídica e racionalidade punitiva na interpretação do acordo de não persecução penal na justiça militar", de autoria de Claudio Alberto Gabriel Guimarães, Rodrigo Rosa Borba e Rosanna Lúcia Tajra Mualem Araújo, analisou-se o acordo de não persecução penal, após a Súmula n. 18 do STM, que restringiu a sua aplicação aos procedimentos militares, em face do STF ter decidido pela sua aplicação, o que vem sendo praticado pela promotoria.

No artigo Arte e criação literária: fronteiras legais da inteligência artificial, os pesquisadores Carlos Alberto Rohrmann e Marisa Forghieri, discutiram a importância da criação literária original para a construção do conhecimento criativo, em tempos de textos “mesclados” gerados pela inteligência artificial.

Após Marisa Forghieri e Carlos A. Rohrmann em outra pesquisa que realizaram, alertaram acerca dos perigos do uso da inteligência artificial generativa para fins psicoterapêuticos em “Direito à saúde: inteligência artificial é psicoterapia?”.

Agamben e o estado de exceção em “O Agente Secreto”, de autoria de Mara Regina de Oliveira, foi analisada as relações de direito e poder no direito brasileiro, sob a teoria do professor Jorge Adami que cuida da violência que extrapola o direito no esvaziamento da vida do protagonista no filme.

Na próxima apresentação Mara Regina de Oliveira trouxe a temática da interpretação, ressaltando a incerteza inerente à linguagem, em Kelsen, a partir do conto a ‘Missa do Galo’, de Machado de Assis, cujo artigo foi denominado “O que Conceição queria: Hans Kelsen e a indeterminação do sentido em "Missa do Galo".

Liege Alendes de Souza, Jaci Rene Costa Garcia e Mariana Vidal Martins Bastos defenderam em sua pesquisa intitulada “A crise hermenêutica no direito: considerações sobre a Common Law à brasileira e o protagonismo do Judiciário” que o CPC trouxe institutos estrangeiros na busca de eficiência, contudo está ocorrendo uma distorção no nosso Judiciário em relação a tais institutos.

No artigo “A crítica faz pirraça! Um diálogo com Thiago Fabres sobre a “Ética da Vingança” num despedaçado secreto”, Bruno Gadelha Xavier analisa as relações entre a realidade social, a construção das opressões no modelo capitalista e as representações de justiça e vingança no contexto social brasileiro, em homenagem ao professor Thiago Fabres.

O mesmo autor apresentou outro artigo denominado Blaxploitation is my name: representações de violência e (in)justiça no cinema estadunidense da década de 1970”, no qual trouxe referenciais teóricos que trabalham o cinema como uma construção jurídica que pode romper com a perspectiva liberal burguesa.

Éder Ferreira em sua pesquisa “Sob a ideologia dos direitos: classe trabalhadora e constituição no Brasil”, examinou a partir da forma que a economia determina o direito e se é possível aplicar o mesmo em face deste desafio, uma vez que os direitos fundamentais não são um trunfo do capitalismo e sim uma forma de o reafirmar.

“A fábrica sem paredes e o comando sem rosto: forma jurídica e subsunção do trabalho nas plataformas digitais, de autoria de Éder Ferreira, apresenta as recentes alterações do direito do trabalho em face das inovações tecnológicas que colocam o trabalhador como se ele fosse um empresário e não um empregado.

Enquanto Vanessa dos Santos Moura, em sua pesquisa “Fundamentos éticos do direito ambiental: contribuições da ética Eudaimonia para a responsabilidade ecológica”, identificou que há uma crise ética atualmente. Ressaltou a possibilidade da utilização da ética aristotélica. Afirmou ainda, que embora esta possua caráter antropocêntrico, sua estrutura conceitual oferece instrumentos relevantes para pensar a responsabilidade humana diante do meio ambiente.

Ato contínuo, Vanessa dos Santos Moura, em seu artigo “Virtude, bem comum e comunidade política: contribuições da teoria moral de Alasdair Macintyre para a interpretação dos fundamentos da Constituição Brasileira de 1988”, discutiu a relação entre virtude, bem comum e comunidade política à luz da tradição filosófica proposta por Aristóteles.

Daniel Machado Gomes, em seu trabalho “Pós-secularismo, laicidade e democracia no Brasil: a interpretação ambivalente do STF” partiu da ideia de que a laicidade é um princípio constitucional implícito, mas que depende da atividade interpretativa para se concretizar ao analisar 29 decisões do STF sobre laicidade.

Por fim, Bruno Rotta Almeida, autor da pesquisa “Sobrevivendo no inferno”: testemunho do cárcere e resistência a partir da interlocução entre memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes, e a canção egresso, de MV BILL, comparou a literatura do testemunho de Luiz Alberto Mendes em sua experiência como preso, com a obra musical de MV Bill, para demostrar a violência nos espaços prisionais.

Carlos Alberto Rohrmann

Valéria Silva Galdino Cardin

Adriano da Silva Ribeiro

AGAMBEN E O ESTADO DE EXCEÇÃO EM "O AGENTE SECRETO"

AGAMBEN AND THE STATE OF EXCEPTION IN "THE SECRET AGENT"

Mara Regina De Oliveira

Resumo

Este artigo propõe uma leitura filosófico-jurídica do filme O Agente Secreto (2025), de Kleber Mendonça Filho, a partir de conceitos centrais de Giorgio Agamben — sobretudo estado de exceção, vida nua, homo sacer, dispositivo, testemunho e profanação. O argumento central é que o filme, ambientado no Brasil de 1977, durante a ditadura militar, não apenas tematiza a violência política: ele a materializa cinematograficamente, através de uma narrativa aberta, tornando sensíveis as estruturas biopolíticas que Agamben identificou como constitutivas do poder soberano moderno. A análise percorre as principais categorias da série Homo Sacer e as articula com as escolhas formais e temáticas do diretor. Conclui-se que Mendonça Filho realiza, por via estética, aquilo que Agamben propõe como tarefa filosófica: a restituição ao uso comum da memória que o poder soberano procurou apagar. O artigo discute também a dimensão contemporânea da questão, argumentando que a ditadura brasileira, como representada no filme, não é episódio encerrado: é a manifestação de uma lógica que persiste nas democracias do século XXI.

Palavras-chave: Biopolítica, Soberania, Exceção, Cinema, Memória

Abstract/Resumen/Résumé

This article proposes a philosophical-juridical reading of Kleber Mendonça Filho's film The Secret Agent (2025), drawing on central concepts from Giorgio Agamben — particularly state of exception, bare life, homo sacer, apparatus, testimony, and profanation. The central argument is that the film, set in Brazil in 1977 during the military dictatorship, does not merely thematize political violence: it cinematically materializes it, rendering sensible the biopolitical structures that Agamben identified as constitutive of modern sovereign power. The analysis traverses the main categories of the Homo Sacer series and articulates them with the director's formal and thematic choices. It concludes that Mendonça Filho achieves, through aesthetic means, what Agamben proposes as a philosophical task: the restitution to common use of the memory that sovereign power sought to erase. The article also addresses the contemporary dimension of the question, arguing that the Brazilian dictatorship, as represented in the film, is not a closed episode — it is a manifestation of a logic that persists in twenty-first-century democracies.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Biopolitics, Sovereignty, Exception, Cinema, Memory

INTRODUÇÃO

> *"Papai, vem buscar-me. Estou a começar a esquecer o rosto da mamãe."*
> (O Agente Secreto 2025)

A cena que abre O Agente Secreto (2025) funciona como prólogo fílmico: um fusca amarelo, um corpo abandonado em céu aberto, e a indiferença completa de todos ao redor — o dono do posto de gasolina, a polícia que chega não para recolher o morto, mas para revistar o carro do protagonista. É nesse silêncio que o filme anuncia sua tese, e é nele que este artigo começa. Escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho, ambientado em 1977 — no governo do general Ernesto Geisel, período que o próprio diretor considera subexplorado pelas narrativas cinematográficas sobre a ditadura (MENDONÇA FILHO, 2025) —, o longa venceu os prêmios de Melhor Diretor e Melhor Ator (Wagner Moura) no Festival de Cannes de 2025. O filme integra um ciclo virtuoso do cinema brasileiro contemporâneo que inclui Ainda Estou Aqui (2024), vencedor do prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Veneza de 2024 e do Oscar de Melhor Filme Internacional em 2025, primeira estatueta conquistada pelo Brasil na premiação. Mas o que torna O Agente Secreto uma obra de referência não é o reconhecimento: é a precisão com que recusa a reconstituição confortável do passado para, em vez disso, interrogá-lo.

A narrativa acompanha Marcelo — ou Armando, já que o personagem opera sob identidade falsa — professor universitário e agente de inteligência em fuga que busca refúgio no Recife. Perseguido pelas forças de repressão do regime, ele encontra abrigo num albergue clandestino gerido por Dona Sebastiana, ex-militante anarcocomunista, onde convivem outros dissidentes políticos e refugiados da Guerra Civil Angolana. O que torna Marcelo um personagem que provoca empatia não é o heroísmo — é o desconforto. Num ambiente em que a violência não jurídica se normalizou a ponto de se tornar invisível, ele é o único que ainda reage a ela. E é precisamente essa inadaptação que o condena: num estado de exceção, quem ainda sente é quem mais arrisca. Mendonça Filho mobiliza os recursos do gênero espionagem e do neo-noir para construir algo mais do que um thriller: uma meditação sobre o apagamento de identidades, a produção sistemática do medo e a impossibilidade do testemunho sob regimes de exceção.

A hipótese que organiza este artigo é que essa narrativa fílmica não convencional, na forma de um quebra-cabeça, onde a verdade se esconde, em ambiente autoritário, dialoga de forma estrutural com o pensamento de Giorgio Agamben, especialmente com a série Homo Sacer (1995-2014). Os conceitos de estado de exceção, vida nua, homo sacer, dispositivo, testemunho e profanação não funcionam aqui como grade externa aplicada ao filme: eles emergem do próprio filme, aos pedaços, como se Mendonça Filho e Agamben estivessem mostrando a mesma indiferença por meios diferentes. Argumenta-se que o diretor realiza, por via estética, em sua narrativa incompleta, aquilo que o pensador propõe como tarefa filosófica: devolver ao uso comum — à memória coletiva viva e acessível — o que o poder soberano confiscou e aquilo que não pode ser dito explicitamente.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho apoia-se numa abordagem interdisciplinar no sentido preciso que Hilton Japiassu formulou em Interdisciplinaridade e patologia do saber (1976), obra fundadora da reflexão sobre o tema no Brasil. Para Japiassu, trata-se não de mera justaposição de campos, mas de interatividade mútua entre especialidades — processo que visa restabelecer a unidade do conhecimento fragmentada pelo positivismo moderno (JAPIASSU, 1976, p. 75). Essa perspectiva encontra respaldo no pensamento de Mara Regina de Oliveira: para a pesquisadora, o estudo conjunto dessas áreas não utiliza o material fílmico como simples exemplo de teorias críticas, mas para expandir a capacidade de pensamento crítico no campo jurídico-político (OLIVEIRA, 2026).

Esta análise é interdisciplinar nesse sentido rigoroso. Os instrumentos da filosofia política de Agamben, da teoria cinematográfica e da cinefilosofia não coexistem aqui pacificamente: eles se interpelam, corrigem-se e produzem, em conjunto, uma leitura que cada um deles, isoladamente, não alcançaria. Essa escolha é exigida pelo objeto: O Agente Secreto existe na interseção entre imagem, afeto e conceito, não se deixando reduzir a documento histórico nem a ilustração filosófica prévia.

Por isso, além de Agamben, este trabalho mobiliza a cinefilosofia de Júlio Cabrera, especialmente as noções de conceito-imagem e logopatia desenvolvidas em O Cinema Pensa (2006). Para Cabrera, o cinema não ilustra conceitos filosóficos: ele os constitui através da imagem, gerando uma forma de conhecimento que une razão e afeto de modo indissociável — o que o filósofo chama de razão logopática. A articulação entre Agamben e Cabrera permite tratar O Agente Secreto não como objeto de aplicação de teoria externa, mas como pensamento em si mesmo: um corpo teórico que pensa por imagens e produz, por via estética, conceitos tão rigorosos quanto os elaborados na tradição filosófica escrita.

A recepção crítica e acadêmica do filme reforça essa leitura. Mara Regina de Oliveira observa que O Agente Secreto é construído a partir de um roteiro original que dialoga com os filmes anteriores do diretor — O Som ao Redor (2012), Aquarius (2016) e Bacurau (2019) —, e que a narrativa não linear, construída por elipses, evidencia como o tema do abuso de poder e da violência está "pulverizado no meio social como um todo". Para a pesquisadora, ao montar o quebra-cabeça narrativo, desvelando, aos poucos, os mistérios que cercam a vida de Marcelo, vemos que o filme não apresenta superação das vítimas, mas o seu esquecimento simbólico (OLIVEIRA, 2026). Esse diagnóstico converge diretamente com a noção de apagamento biopolítico que este artigo desenvolve.

O artigo organiza-se em quatro seções de desenvolvimento, além desta introdução e das considerações finais. A primeira examina as categorias de estado de exceção, dispositivo e vida nua em sua materialização cinematográfica; a segunda aborda a biopolítica, o testemunho impossível e o espaço urbano como campo biopolítico; a terceira desenvolve o conceito de profanação e sua operação na filmografia de Mendonça Filho, incluindo a simbologia das mídias como dispositivos de memória e apagamento e comparação com O Som ao Redor e Retratos Fantasmas; e a quarta sintetiza as convergências entre o filme e o pensamento de Agamben e projeta a análise sobre a contemporaneidade.

1. SOBERANIA, DISPOSITIVO E VIDA NUA: AS ESTRUTURAS DO PODER EM O AGENTE SECRETO

1.1 Estado de Exceção: a Suspensão da Lei como Estrutura Constitutiva

O estado de exceção talvez seja o conceito de Agamben que mais diretamente ilumina a estrutura do filme. Em Estado de Exceção (2004), o autor argumenta que a suspensão da lei pelo poder soberano não é anomalia histórica nem acidente pontual: é a forma constitutiva do poder moderno. Como escreve o filósofo:

> O estado de exceção não é o caos que precede a ordem, mas a situação que resulta da sua suspensão. Nesse sentido, a exceção não é tanto uma suspensão espaço-temporal, mas uma figura topológica complexa, na qual não só a exceção e a regra mas também o estado de natureza e o direito, o fora e o dentro, transitam um pelo outro. (AGAMBEN, 2004, p. 48)

O filme encena essa lógica desde o conceito-imagem inaugural. A caminho do Recife, Marcelo se depara com um cadáver abandonado num posto de gasolina há dois dias. Quando a polícia aparece, não é para recolher o corpo — é para revistar o veículo do protagonista em

busca de qualquer pretexto para uma extorsão. Mendonça Filho comprime, nessa sequência inicial, toda a estrutura que Agamben descreveu: a lei existe formalmente, mas sua aplicação é soberana, arbitrária e recai sobre quem o poder decide marcar. O cadáver ignorado é o homo sacer em sua expressão mais literal — alguém que pode ser morto sem que isso exija consequência jurídica alguma (AGAMBEN, 1995).

A abordagem do diretor à vigilância e à opressão constrói uma atmosfera em que a suspeita permeia cada gesto e cada encontro. Essa ambiência corresponde ao que Agamben, retrabalhando Foucault, descreve como o dispositivo de vigilância característico do biopoder moderno (AGAMBEN, 2006): um regime em que o controle não se exerce apenas pela violência declarada, mas pela interiorização do olhar soberano — pela consciência, em cada corpo, de que pode ser visto, fichado, denunciado. O estado de exceção não se instala apenas nos porões do DOI-CODI: ele se reproduz nos olhares evitados, nas conversas interrompidas, na paranoia que reorganiza afetos, gestos e alianças no tecido cotidiano da sociedade recifense.

Cabrera (2006, p. 13) oferece aqui um complemento metodológico preciso: o cinema gera conceitos-imagem, unidades de sentido que atingem o espectador simultaneamente pelo intelecto e pelo afeto. O conceito-imagem do cadáver no posto não argumenta sobre o estado de exceção — ele o produz como experiência vivida, fazendo o espectador sentir, antes de compreender, o que significa habitar um espaço em que a lei existe apenas como ameaça seletiva. É o que Cabrera denomina dimensão logopática do cinema: conhecimento filosófico produzido pela via do pathos, impacto afetivo que não pode ser reduzido a enunciados verbais sem perda irreparável de sentido.

1.2 O Dispositivo e a Paranoia Cotidiana: Vigilância como Forma de Vida

No ensaio "O que é um dispositivo?" (2006), Agamben expande a noção foucaultiana numa direção surpreendente. Dispositivo é, para o filósofo:

> qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes — não somente as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia e a linguagem mesma. (AGAMBEN, 2006, p. 13)

No Brasil representado pelo filme, esses dispositivos operam em múltiplos registros ao mesmo tempo. Há os dispositivos duros — a polícia, o serviço secreto, os agentes infiltrados, a tortura. Mas há também os dispositivos suaves, que são talvez mais perturbadores precisamente porque não se veem: o silêncio que cai sobre uma conversa quando um

desconhecido se aproxima, a desconfiança entre vizinhos, a paranoia que corrói os laços afetivos. A ditadura, como o filme evidencia, opera menos pela imposição de uma ordem rígida do que pela gestão permanente da desordem — e é esse excesso de desordem organizada que Mendonça Filho capta com tanta precisão.

O conceito-imagem (CABRERA, 2006, p. 13) da máscara do Carnaval — elemento recorrente no filme — é, nessa leitura, um dispositivo de dupla face. Por um lado, ela libera: permite que o corpo escape momentaneamente do controle biopolítico, que o rosto se torne outro, que o sujeito observe sem ser observado. Por outro, aprisiona: quem vive sob identidade fabricada sabe que a máscara pode ser arrancada, e que a distância entre o rosto real e o construído é o espaço em que o poder soberano se instala. Marcelo não escolheu o anonimato: foi capturado pelo dispositivo do desaparecimento que a própria ditadura lhe imprimiu como destino.

Essa produção de subjetividades descartáveis não é exclusividade do Brasil de 1977. Para Agamben (2006, p. 15), "a fase extrema da consolidação capitalista que estamos vivendo pode ser definida como uma gigantesca acumulação e proliferação dos dispositivos". A ditadura militar brasileira é a versão histórica declarada daquilo que os sistemas contemporâneos de controle realizam de forma mais difusa — e esse paralelo está inscrito na própria escolha do diretor de fazer o filme no Brasil de 2025.

1.3 Vida Nua, Homo Sacer e o Campo como Paradigma Biopolítico

O conceito de vida nua (nuda vita) é talvez a contribuição mais fértil de Agamben para a leitura do filme. Retomando a distinção aristotélica entre zoé (mera existência biológica) e bíos (vida qualificada, dotada de sentido político e relacional), O autor argumenta em Homo Sacer (1995) que o poder soberano opera precisamente na fronteira entre esses dois termos:

> A vida nua tem na figura do homo sacer, aquele que pode ser morto, mas não sacrificado, sua figura paradigmática. Ela se encontra em todos os casos nos quais a vida humana é posta numa situação de exceção, sendo simplesmente matável sem que isso constitua homicídio. (AGAMBEN, 1995, p. 81)

A trajetória de Marcelo é exatamente a de alguém lançado nessa zona de indistinção entre zoé e bíos. Destituído de seu nome, de sua profissão, de sua identidade civil, vivendo sob pseudônimo num espaço de clandestinidade, ele encarna a figura do homo sacer: aquele que o Estado pode fazer desaparecer sem romper nenhuma lei, justamente porque a lei foi suspensa para ele.

O conceito-imagem (CABRERA, 2006, p. 13) do albergue de Dona Sebastiana, que abriga além dos dissidentes brasileiros um casal de refugiados da Guerra Civil Angolana, é um

gesto de universalização filosófica deliberado. A presença dos personagens angolanos sinaliza que a vida nua não é especificidade nacional — é uma condição que o poder soberano pode impor a qualquer corpo em qualquer latitude. Como observa Agamben (1995, p. 162), "o refugiado representa na ordem do Estado-nação moderno uma figura tão inquietante justamente porque, ao romper a identidade entre homem e cidadão, entre natividade e nacionalidade, ele faz entrar em crise as ficções originárias da soberania moderna".

Em Homo Sacer, Agamben propõe que o campo de concentração — e não a cidade ou o Estado-nação — é o paradigma biopolítico da modernidade. O campo é o espaço em que a exceção vira regra permanente, em que a lei se suspende definitivamente, em que a vida é reduzida ao seu grau zero. Os porões do DOI-CODI, as carceragens clandestinas e os navios-prisão da ditadura brasileira são manifestações desse campo: espaços em que vidas humanas são geridas fora do ordenamento jurídico ordinário. Não apenas os campos nazistas — qualquer espaço em que a exceção se torne norma especializada participa dessa lógica.

> O campo é o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a se tornar a regra. Nele, o estado de exceção, que era essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento com base numa situação factícia de perigo, ora adquire uma disposição espacial permanente que, como tal, permanece estavelmente fora do ordenamento normal. (AGAMBEN, 1995, p. 175)

O albergue de Dona Sebastiana funciona no filme como o avesso do campo. Ela acolhe e reconstitui os sujeitos que o sistema aniquilou: devolve nome, abrigo, convivência a quem o estado de exceção reduziu a corpo sem identidade. Não há discurso político no que ela faz — há a recusa prática e silenciosa de tratar uma vida como descartável. Enquanto o campo produz a vida nua pelo aprisionamento forçado, o albergue tenta reconstituir a vida qualificada pela solidariedade concreta. Ambos os espaços existem à margem da lei — um porque a suspende pela violência, o outro porque sobrevive à sua sombra. Que a resistência também opere dentro do quadro biopolítico que o poder soberano estabeleceu não é uma conclusão pessimista: é simplesmente honesta.

Ao percorrer toda a cadeia de cumplicidade nos assassinatos — do segurança do porto ao médico legista do IML —, o filme materializa cinematograficamente o que Hannah Arendt denominou banalidade do mal: a violência não como ruptura caótica, mas como administração burocrática, uma cadeia de cumplicidade que distribui responsabilidades e dilui culpas. Não há monstros. Há funcionários. Vale notar, aqui, que a relação entre Arendt e Agamben é produtiva, mas tensa. Para Arendt (1999), a banalidade do mal descreve a ausência de pensamento — a incapacidade do agente burocrático de se colocar no lugar da vítima. Para Agamben, o problema

é estrutural, não psicológico: não se trata de um déficit de empatia, mas de uma lógica soberana que produz o executante como engrenagem de um dispositivo que prescinde de sua consciência moral. O film articula as duas dimensões: o soldado que não pensa e o empresário que pensa demasiado — que calcula, que decide, que instrumentaliza o regime como ferramenta privada. Agamben radicaliza Arendt ao mostrar que a banalidade não é anomalia do funcionário, mas função do sistema.

1.4 O Empresário como Mandante: Ghirotti e a Cumplicidade do Capital

A figura do empresário Ghirotti não é um personagem periférico: é o polo oposto de Marcelo na estrutura dramática e o representante cinematográfico de uma classe social cuja função é constitutiva do estado de exceção — a burguesia que financia e se beneficia da suspensão da lei. O que torna Ghirotti perturbador não é o excesso, mas a contenção. Sua violência é verbal, controlada, exercida com a calma de quem nunca precisou temer consequências. O conceito-imagem da crítica à barba de Marcelo condensa isso com precisão: não está fazendo política — está fazendo classe. É o gesto de humilhação de quem trata o adversário não como inimigo ideológico, mas como inferior que teve a audácia de recusar uma ordem. Ghirotti quer apropriar-se da patente pública de Marcelo. Quando Marcelo recusa, a lógica soberana se aciona: a decisão de eliminá-lo não sai de um porão — sai de uma mesa de restaurante, entre pratos e taças, com a mesma frieza de qualquer decisão empresarial.

Essa escolha dramática de Mendonça Filho é politicamente precisa. Em Estado de Exceção (2004), Agamben argumenta que o poder soberano não se sustenta apenas pelo aparato repressivo do Estado — ele exige a cumplicidade ativa da sociedade civil e, em particular, do capital privado. Ghirotti não é o carrasco: ele é o mandante. E o mandante é, na estrutura teórica de Agamben, a figura mais reveladora do estado de exceção, porque demonstra que a suspensão da lei não é uma anomalia burocrática — é um serviço prestado ao poder econômico por um Estado que nunca foi neutro. A violência de Ghirotti é a violência originária do dispositivo: não a do soldado que aperta o gatilho, mas a do sistema que torna esse disparo necessário, legítimo e lucrativo. Que essa cena seja ambientada num restaurante — com taças de vinho, diante de uma mulher que recusa ser reduzida a secretária — não é detalhe casual: é a materialização do estado de exceção em seu habitat natural, o espaço da classe dominante.

O conceito-imagem da briga no restaurante é o epicentro narrativo dessa dinâmica. De um lado, Ghirotti e seu filho; do outro, Marcelo e sua mulher. O objeto da disputa é a patente tecnológica desenvolvida com recursos públicos — conhecimento que o capital privado quer

apropriar. Mas a discussão se alarga: o papel da mulher na vida profissional entra em cena, e com ele a autoridade patriarcal do empresário, sentida como ameaça. Questionado em sua potência, Ghirotti recorre ao único recurso que o sistema lhe oferece: a eliminação do adversário. Em tempos de ditadura, como observou Theodoro da Silva (2026, seção "A briga"), a obediência é regra — e a desobediência paga com o pior da condição humana. O gesto de Marcelo, ao recusar a venda, não é apenas um ato profissional: é um ato político — e será tratado como tal.

O referente histórico que valida essa dinâmica é documentado. Henning Albert Boilesen, cidadão dinamarquês radicado no Brasil e presidente do grupo Ultra, não apenas financiou a Oban — arrecadou dinheiro e apoio político entre o empresariado para seu funcionamento, conforme narrado no documentário de Chaim Litewski. A lenda da "pianola Boilesen" — o apelido dado pelos torturadores ao equipamento de choques elétricos que o empresário teria importado — condensa, num objeto, a ilusão do espetáculo burguês convertida em instrumento de morte. O caricato do personagem Ghirotti no filme não é exagero artístico: é fidelidade histórica. Quando a realidade já batizou uma máquina de tortura com o nome de seu financiador, a ficção precisa apenas acompanhá-la.

A maldade em excesso tende ao caricato — e o caricato, longe de ser fraqueza dramática, é a forma estética adequada para uma crueldade que na realidade histórica também excedeu o verossímil. A ênfase nos "músculos da face tensionados" do ator que interpreta Ghirotti corresponde ao que Agamben (2006, p. 13) descreve como produção de subjetividades pelo dispositivo: o empresário-torturador é fabricado por um sistema que recompensa a crueldade. Ghirotti não é apenas vilão dramático — é um dispositivo encarnado.

Essa leitura encontra respaldo na análise do psicanalista Rafael Alves Lima, para quem o filme "é absolutamente brilhante no sentido de mostrar que havia uma camada espantosamente arbitrária de perseguições na ditadura". Para Lima (2026), o método repressivo tinha "a difusão psicológica do terror como um princípio fundamental", operando justamente para dissolver as fronteiras entre o público e o privado e manter "a densidade do ar sempre pesada, com essa sensação contínua de vigilância e perseguição". A figura de Ghirotti — um civil, empresário, que instrumentaliza o regime para fins pessoais — é, para o psicanalista, a expressão mais precisa dessa lógica: não o militar caricato, mas o beneficiário de ocasião que ativa a maquinaria do Estado por capricho ou interesse. Lima também sublinha a pertinência da escolha do cenário acadêmico pelo filme, apontando que há "muitas trajetórias de professores na ditadura brasileira parecidas com a de Marcelo" e que "muitos cidadãos eram contrários ao regime mas jamais chegariam a intimidar de fato os militares no poder — e, mesmo assim, eram

mortos, digamos, como que por capricho dos seus assassinos" (LIMA, 2026). A violência de Ghirotti contra Marcelo não é, portanto, anomalia dramática: é a regra do dispositivo operando em seu funcionamento mais banal.

2. BIOPOLÍTICA, TESTEMUNHO E ESPAÇO URBANO

.1 O Testemunho Impossível: a Aporia da Fala sob o Estado de Exceção

Em O que Resta de Auschwitz (1998), Agamben enfrenta uma das questões mais perturbadoras da filosofia política contemporânea: como é possível dar testemunho de uma experiência-limite? A aporia do testemunho reside no fato de que a testemunha integral da catástrofe — aquela que poderia testemunhar em toda a sua extensão — é precisamente aquela que não sobreviveu para fazê-lo:

> A impossibilidade de testemunhar, a "lacuna" que constitui a língua humana, desfaz aquilo que parecia a principal certeza da língua, a saber, que ela designa efetivamente as coisas. O que testemunho é a impossibilidade de testemunhar. (AGAMBEN, 1998, p. 37)

Essa estrutura paradoxal ressoa diretamente com a escolha narrativa de Mendonça Filho. Marcelo oscila entre dois nomes; não sabemos ao certo quem ele é, de onde veio, o que fez. O filme, organizado em três partes temporalmente descontínuas, reconhece que o testemunho sobre a ditadura exige mais de uma perspectiva e mais de um tempo para se aproximar de uma verdade que nenhum ponto de vista singular consegue conter. É uma decisão formal com implicações filosóficas precisas.

O conceito-imagem (CABRERA, 2006, p. 13) da introdução, no final do filme, de duas jovens pesquisadoras universitárias investigando os rastros de Marcelo e a trajetória dos perseguidos pelo regime é um gesto preciso de testemunho indireto: o das testemunhas indiretas, aquelas que falam em nome dos impossibilitados de falar. Como Primo Levi narrou — e Agamben analisou (1998, p. 47) — ao falar por Hurbinek, a criança sem nome de Auschwitz, as pesquisadoras falam por todos os Armandos e Marcelos cujos nomes foram apagados dos registros oficiais.

Para Agamben (1998, p. 33), "o testemunho é um processo que envolve pelo menos dois sujeitos: o primeiro, o sobrevivente, que pode falar, mas que não tem nada de interessante a dizer; e o segundo, aquele que 'viu a Górgona', que 'tocou o fundo', mas que não pode falar". O filme habita essa lacuna com rigor: entre o que pode ser mostrado e o que permanece em silêncio, entre os nomes que aparecem nas telas e os que foram apagados dos arquivos.

A estrutura logopática do filme é particularmente evidente nessa operação de testemunho indireto. Para Cabrera (2006, p. 22), a razão logopática é aquela em que o pathos deixa de ser objeto externo da razão para tornar-se seu modo de acesso ao mundo: o afeto não obscurece o conceito, mas o constitui. As pesquisadoras universitárias que encerram o filme não apenas investigam Marcelo/Armando — elas encarnam, para o espectador, o luto coletivo pela ausência de testemunho da morte de Marcelo, confirmada por seu filho. O conceito-imagem produzido aí exige a duração da imagem e o silêncio após a última cena — não pode ser reduzido a argumento filosófico.

2.2 Biopolítica e Tanatopolítica: do Controle dos Corpos ao Direito de Matar

A noção foucaultiana de biopolítica — o processo pelo qual a vida biológica das populações se torna objeto de gestão estatal — é radicalizada por Agamben em direção ao polo extremo do poder soberano: não apenas a capacidade de disciplinar os corpos, mas de matá-los. Enquanto Foucault (1999) analisava os mecanismos de disciplina e a produção de subjetividades dóceis, Agamben insiste na dimensão tanatopolítica do poder moderno: a soberania do Estado se afirma antes de tudo como o direito sobre a vida, e é precisamente aí que o biopoder encontra seu fundamento na soberania, o ponto que Foucault, segundo Agamben (1995, p. 127), não chegou a fazer aparecer em toda a sua extensão.

> A soberania do Estado se afirma antes de tudo como o direito sobre a vida. É isso que significa a fórmula de Foucault: fazer viver e deixar morrer. Mas Foucault — e talvez aqui esteja a aporia fundamental de seu pensamento — não conseguiu fazer aparecer onde esse biopoder encontrava o seu fundamento, a saber, na soberania. (AGAMBEN, 1995, p. 127)

No Brasil da ditadura militar, as duas dimensões coexistiam. A biopolítica disciplinar se manifestava no controle dos corpos, na vigilância das universidades, na censura dos meios de comunicação. A tanatopolítica descrita por Agamben se manifestava nos centros clandestinos de detenção, nas câmaras de tortura, nos corpos jogados ao mar, nos desaparecidos que o Estado nunca reconheceu. O filme transita entre as duas dimensões sem hierarquizá-las — e é justamente essa recusa em isolar a violência espetacular da violência cotidiana que torna a representação tão incômoda.

O conceito-imagem (CABRERA, 2006, p. 13) do apagamento no filme tem sua dimensão mais concreta: identidades substituídas, histórias reescritas, nomes que deixaram de existir nos registros. Para Agamben (2006, p. 22), essa é a operação fundamental do dispositivo: “aquele que se deixa capturar no dispositivo não adquire uma nova subjetividade, mas somente

um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado". Armando/Marcelo é literalmente isso: um número, um pseudônimo, uma ficha no arquivo do regime. Que ele circule pela cidade sob nome falso não é anomalia burocrática — é a condição que o poder soberano lhe impôs ao torná-lo homo sacer: apagado dos registros oficiais, mas ainda visível o suficiente para ser perseguido.

Esse apagamento não cessa com o fim formal do regime. O trauma que a ditadura imprimiu em toda uma população é, nos termos de Agamben, o resíduo biopolítico do estado de exceção: mesmo quando a exceção formal é encerrada, a violência exercida sobre os corpos e sobre a memória persiste como estrutura psíquica e como lacuna nos arquivos. O poder soberano não apenas mata — ele apaga. Não apenas elimina os corpos, mas trabalha ativamente para que a eliminação também desapareça. O filme materializa essa persistência no conceito-imagem (CABRERA, 2006, p. 13) de Fernando, filho de Marcelo, que reaparecerá nas considerações finais como síntese do argumento: tornando-se médico e trabalhando num banco de sangue, Fernando não supera a ditadura — ele a continua sob outra forma, administrando corpos e fluidos com a indiferença asséptica de quem nunca soube o que aconteceu ao pai. A biopolítica não terminou com o regime; ela se higienizou. A tanatopolítica declarada converteu-se em gestão sanitária da vida — e Fernando, sem o saber, é seu agente.

2.3 O Espaço Urbano como Campo Biopolítico: Recife e o Bando Soberano

Um traço constitutivo da filmografia de Kleber Mendonça Filho é o papel que a cidade do Recife desempenha — não como cenário, mas como personagem com memória estratificada e cicatrizes visíveis. Em Aquarius (2016), a gentrificação violenta é o tema central; em Bacurau (2019), o apagamento dos mapas digitais ameaça a existência de uma comunidade inteira. Em O Agente Secreto, o Recife de 1977 emerge com sua mistura de beleza colonial, decadência e melancolia tropical, com seus cinemas de calçada, seus blocos carnavalescos e suas mansões da elite operando como dispositivos espaciais de segregação.

Para Agamben, o espaço político não é neutro: ele é sempre já atravessado por decisões soberanas sobre quem pertence e quem é excluído, sobre quais corpos podem circular livremente e quais devem permanecer ocultos. Em sua análise do campo como paradigma biopolítico, o filósofo mostra que o espaço não é apenas o lugar onde o poder se exerce — é parte constitutiva do exercício do poder (AGAMBEN, 1995, p. 165-167). As ruas, os condomínios, os cinemas de calçada, os edifícios convertidos — todos esses espaços urbanos do Recife de Mendonça Filho são, nessa perspectiva, nós de uma topologia biopolítica em que

a decisão soberana sobre quem vive e quem desaparece se inscreve também no tecido arquitetônico da cidade.

As ruas do Recife funcionam no filme como palco do que Agamben chama de bando soberano: a relação de abandono que liga o poder àqueles que expulsou do ordenamento jurídico. Marcelo circula pela cidade apenas porque não é reconhecido; mas sua invisibilidade é ela própria uma forma de controle — o poder permanece como ameaça permanente, pronto a torná-lo visível quando lhe for conveniente. O bando soberano, como observa Agamben (1995, p. 115), não é simples exclusão: é "exclusão inclusiva".

A escolha de ambientar parte central do filme no Carnaval de Recife não é colorido local: é uma decisão filosófica. O Carnaval não suspende a lei nem afasta a violência — expõe ambas com mais nitidez, justamente porque o controle habitual vacila. Sua exuberância de cores e movimentos coletivos tensiona a ordem existente: as máscaras não servem só para libertar identidades, servem também para ocultar os agentes do regime infiltrados na festa. O estado de exceção não tira férias no Carnaval: ele coloca uma fantasia. Para Agamben, retomando Benjamin, os estados liminares não são exceções à ordem política: são reveladores de sua estrutura mais profunda.

No conceito-imagem do Carnaval recifense, as máscaras servem tanto para ocultar identidades quanto para acertos de contas; os elementos simbólicos do folclore nordestino — a La Ursa, a Perna Cabeluda, o tubarão, o gato de dois rostos — conferem forma sensível aos medos entranhados no social. A La Ursa que habita os pesadelos de Marcelo não é fantasia inocente: é o DOI-CODI com outra máscara. O estado de exceção com fantasia de Carnaval. A zona de indistinção — em que lei e violência tornam-se indecidíveis — está encenada literalmente nas ruas do Recife carnavalesco.

3. PROFANAÇÃO, MEMÓRIA E A CONSTELAÇÃO DO CINEMA DE MENDONÇA FILHO

3.1 Profanação e a Inversão dos Gêneros Populares

Em Profanações (2005), Agamben desenvolve o conceito que talvez seja o mais operativo para pensar o cinema de Mendonça Filho. Profanar significa devolver ao uso livre dos homens aquilo que o poder sagrou, sequestrou ou tornou inacessível. Se consagrar é transferir ao sagrado — ao poder, ao Estado, à autoridade soberana —, profanar é desfazer essa transferência:

> Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, que dela faz um uso particular. [...] Aqueles que levam a cabo a profanação devem ter em mente que é necessário trabalhar com a atenção e a paciência de um gato que brinca com um rato. (AGAMBEN, 2005, p. 66)

O Agente Secreto realiza essa operação. Ao apropriar-se dos recursos do gênero espião à la John le Carré, dos thrillers políticos de Costa-Gavras e das cenas de tensão do cinema de terror — formas populares que o poder tolera porque supostamente distraem —, Mendonça Filho as profana: retira-as de seu contexto de entretenimento e as reinveste de urgência histórica e política. O gênero que o regime tolerava torna-se o veículo de um questionamento sobre esse mesmo regime. Há uma ironia política deliberada nesse gesto: o entretenimento permitido converte-se no tribunal que o julga.

A profanação — no sentido de Agamben — opera também no nível da memória. A ditadura brasileira consagrou o esquecimento — converteu o silêncio sobre os desaparecidos em norma política, transformou o apagamento em dispositivo de governança. Fazer um filme sobre 1977, no Brasil de hoje, é desfazer essa consagração: devolver ao uso comum, à memória coletiva viva e acessível, o que o poder soberano procurou confiscar. O filme transmite um trauma coletivo de forma quase imperceptível, habitando as entrelinhas, os silêncios e os espaços vazios da narrativa — e é precisamente essa invisibilidade do trauma que Mendonça Filho torna visível ao escolher a linguagem do thriller político de época: uma forma de circulação ampla que o diretor converte em instrumento de memória política.

O método formal do diretor — que cria uma encenação sob medida para transmitir cada informação — é a tradução cinematográfica do que Agamben denomina forma-de-vida: a existência em que o modo de falar, de se mover e de ocupar o espaço é ele próprio a substância política.

3.2 As Mídias como Dispositivos de Memória e Apagamento

Uma das dimensões menos exploradas pela crítica de O Agente Secreto, mas central para a compreensão de sua arquitetura memorial, é o papel que as mídias — em seus diferentes suportes e temporalidades — desempenham como dispositivos simultaneamente de memória e de apagamento. O filme mobiliza uma cadeia que vai da imprensa censurada dos anos 1970 ao pendrive digital do presente, passando pela tela do cinema e pelo arquivo institucional. Cada um desses suportes não é mero cenário: é um dispositivo no sentido de Agamben (AGAMBEN, 2006, p. 13), uma tecnologia que controla o que pode ser lembrado, por quem e em que condições. A análise dessa cadeia midiática revela que o filme trata a memória não como

substância psicológica, mas como relação de forças: o que sobrevive do passado depende de quem controla os meios de registro, conservação e transmissão.

O ponto de partida dessa cadeia é a imprensa censurada. No Brasil de 1977, a censura ditatorial produziu uma criatividade peculiar: o Estadão publicava Os Lusíadas nos espaços de matérias vetadas; o Jornal da Tarde substituía notícias por receitas de bolos. O regime impunha o que devia ocupar o lugar do proibido — e o contorno do que foi arrancado é tão revelador quanto o que ficou.

É nesse contexto que o conceito-imagem (CABRERA, 2006, p. 13) da perna peluda — o elemento de folclore recifense que Mendonça Filho incorpora ao filme como signo do fantástico e do terror popular — adquire sua dimensão midiática plena. A perna peluda circulava pela cidade não apenas como boato oral: era publicada nos jornais locais como notícia, ocupando o espaço que a censura liberava para o entretenimento popular enquanto vedava a informação política. Trata-se de substituição midiática estrutural: os corpos que desapareciam nos porões do DOI-CODI reapareciam, fragmentados e irreconhecíveis, no imaginário coletivo mediado pela imprensa permitida. A perna peluda é o índice midiático do corpo desaparecido — o que a imprensa não podia nomear, o folclore nomeava, e o jornal publicava sem perceber que estava dizendo o que fingia não saber. Como nota Agamben (2006, p. 13), o dispositivo captura e orienta o que pode ser dito: aqui, o dispositivo censório produziu, involuntariamente, o seu próprio negativo.

O Cine São Luiz ocupa no filme um lugar midiático denso. Nos anos 1970, funciona como espaço de uso comum — no sentido de Agamben (AGAMBEN, 2005, p. 65): corpos de diferentes classes e identidades políticas reúnem-se na penumbra para uma experiência coletiva. A tela não distingue o dissidente do delator — e é essa indistinção que a torna subversiva e vigiada. No conceito-imagem final, o mesmo prédio abriga o consultório de Fernando: o dispositivo que produzia memória coletiva foi substituído por atendimento individual e desafetado. A tela apagou-se. A memória, junto com ela.

O conceito-imagem do pendrive condensa uma das tensões mais perturbadoras do filme: a pesquisadora chega com a emoção de quem restituiu algo precioso — décadas de arquivos do DEOPS e do SNI, a história familiar de Fernando reconstituída documento a documento. Ela quer devolver uma memória. Há também, nesse conceito-imagem, a ironia que Agamben identificou: os dispositivos que produziram o apagamento preservaram a evidência daquilo que tentaram destruir. O poder que documenta para controlar acaba documentando também o que não queria (AGAMBEN, 1998, p. 37). O pendrive é a materialização portátil dessa contradição: contém a prova do crime e a prova de que o crime aconteceu.

Fernando recebe o pendrive com indiferença — não porque não sofreu, mas porque aprendeu a viver com a ausência do pai como fato dado, não como história a ser resgatada. A pesquisadora traz a emoção de quem encontrou algo precioso; ele já edificou uma vida inteira sem aquela memória. O suporte técnico preserva; mas a memória viva depende de um sujeito que ainda queira e possa recebê-la. Quando esse sujeito não existe mais — quando a ausência já foi incorporada como normalidade —, o arquivo é apenas mais um dispositivo de sepultamento (BENJAMIN, 1994, p. 229).

A gravação de voz da pesquisadora ocupa um lugar distinto nessa cadeia: não reproduz o passado — interpreta-o, atravessando-o com a subjetividade de quem chegou depois e tenta ouvir o que não pode mais ser dito. Nos termos de Agamben, é a voz que fala em nome do muçulmano — o ponto-limite do testemunho impossível (AGAMBEN, 1998).

Por fim, O Agente Secreto é ele mesmo um suporte de memória. Ao escolher o thriller político de época — gênero de ampla circulação —, Mendonça Filho seleciona um dispositivo midiático capaz de fazer circular a memória da ditadura em espaços que documentários e publicações acadêmicas não alcançam. A escolha do gênero espião é uma profanação no sentido de Agamben e uma estratégia midiática deliberada: a mídia popular como contra-dispositivo. O entretenimento como arquivo.

3.3 A Constelação: O Som ao Redor, Retratos Fantasmas e O Agente Secreto

A leitura de O Agente Secreto ganha em profundidade quando colocada em diálogo com os dois filmes anteriores de Mendonça Filho ambientados no Recife: O Som ao Redor (2012) e Retratos Fantasmas (2023). Os três filmes iluminam camadas diferentes de uma mesma cidade. O Agente Secreto desce à origem: mostra o momento em que a violência foi instituída, os corpos que ela produziu, os nomes que apagou. O Som ao Redor mostra onde essa violência foi parar: não desapareceu com a redemocratização — privatizou-se, migrou para os condomínios fechados, trocou o fardamento militar pela segurança armada particular. Retratos Fantasmas lê o que ficou gravado nas paredes: a cidade como arquivo de tudo que foi destruído e de tudo que resistiu à destruição. Juntos, os três filmes não formam uma trilogia sobre o passado — formam um diagnóstico do presente.

O Som ao Redor articula essa migração da violência no espaço doméstico: um condomínio vigiado por segurança privada cujo líder, Clóvis, carrega um passado de tortura e assassinato no campo ditatorial. A violência não desapareceu — privatizou-se. A segurança privada surge como dispositivo de continuidade: não superação do estado de exceção, mas sua

metamorfose. Como analisa Agamben (2004, p. 13), o estado de exceção tende a se tornar o paradigma de governo dominante: em O Som ao Redor, ele migrou silenciosamente das fazendas para os condomínios, da tortura explícita para a violência estrutural do espaço segregado.

O conceito-imagem (CABRERA, 2006, p. 13) que O Som ao Redor materializa é a "zona de indistição entre violência e direito" (AGAMBEN, 1995, p. 35): a fazenda de Clóvis é o campo — no sentido de Agamben — transposto ao Recife contemporâneo, provando que o campo não é anomalia superada, mas estrutura que se reproduz em novas topologias. Os pesadelos dos moradores são a manifestação onírica do "resto" do testemunho: o que o poder soberano impediu de ser verbalizado e que retorna perturbando o sono coletivo (AGAMBEN, 1998, p. 158).

Retratos Fantasmas (2023) opera diretamente na chave da profanação: Mendonça Filho percorre os antigos cinemas de calçada do Recife — demolidos, convertidos em estacionamentos e igrejas — e os reconstitui em imagem. A cidade que ele filma é um arquivo de violência e resistência: cada prédio fechado é também uma memória confiscada, um espaço de experiência coletiva que o capital extinguiu. Os cinemas extintos são corpos políticos: lugares em que o bíos se exercia coletivamente e cuja eliminação é também empobrecimento da vida pública (AGAMBEN, 2005, p. 65).

Retratos Fantasmas opera como testemunho no sentido de Agamben: fala em nome dos cinemas que não podem mais falar, dos públicos extintos, das experiências que o apagamento urbano tornou impossíveis. Os cinemas desaparecidos são, nos termos de Cabrera (2006, p. 13), conceitos-imagem extintos — aquelas testemunhas integrais que não sobreviveram para testemunhar (AGAMBEN, 1998, p. 33). Mendonça Filho, ao reconstituí-los em imagem, ocupa a posição do sobrevivente que fala em nome do que não pode mais falar.

Nos três filmes analisados, a capacidade logopática do cinema (CABRERA, 2006, p. 19) converte-se em instrumento de profanação, no sentido de Agamben: o conceito-imagem não apenas comunica o que foi apagado — devolve esse apagamento ao corpo do espectador como experiência ainda viva e capaz de mobilizar. Não há profanação eficaz sem que a memória confiscada seja restituída também como afeto e como luto coletivo possível. Importa, contudo, distinguir o modo como a profanação opera em cada filme — pois as três operações são análogas na estrutura, mas distintas na forma e no objeto. Em O Agente Secreto, o que é profanado é o gênero espião: Mendonça Filho se apodera de uma forma de entretenimento tolerada pelo regime e a converte em acusação do mesmo regime. O dispositivo que deveria distrair torna-se o tribunal que julga — e o espectador, ao ser capturado pelas convenções do

thriller, é conduzido para dentro de uma experiência que o gênero normalmente recusa. Em O Som ao Redor, o que é profanado é o espaço doméstico: a casa, o condomínio, o sonho burguês de segurança tornam-se o arquivo vivo da violência que supostamente ficou para trás. A profanação aqui não devolve o passado ao uso — devolve o presente à consciência de que ele é feito do passado. Em Retratos Fantasmas, o objeto da profanação é o próprio cinema como instituição: ao filmar os cinemas extintos, Mendonça Filho os restitui simbolicamente ao uso coletivo que o capital destruiu. A tela que ele convoca não projeta mais filmes — projeta a memória de que havia uma tela, e de que havia um público, e de que ambos foram extintos. Em cada caso, a profanação não restaura o que foi destruído: ela torna a destruição inaceitável.

Os três filmes constroem, seguindo Benjamin (1994, p. 226), uma imagem dialética do Recife. A noção benjaminiana de imagem dialética — desenvolvida nas "Teses sobre o conceito de história" e nos fragmentos das Passagens — designa o instante em que o passado e o presente se iluminam mutuamente numa constelação imóvel: não a continuidade cronológica, mas o choque entre tempos que deveriam estar separados e que, subitamente, se reconhecem. Para Benjamin, a tarefa do historiador materialista — e, por extensão, do cineasta político — é fazer explodir o continuum da história, arrancar do passado o que nele há de inacabado e urgente. A relação entre Benjamin e Agamben é, nesse ponto, explícita e declarada: o conceito de vida nua em Homo Sacer é tributário da leitura agambeniana do "estado de exceção como regra" nas teses de Benjamin; e a profanação em Agamben (2005) é, em parte, uma reelaboração do que Benjamin chamava de "fraca força messiânica" — a capacidade de resgatar o que foi derrotado antes que o esquecimento o confisque definitivamente. Mendonça Filho opera nessa tradição sem a nomear: em O Som ao Redor, o passado ditatorial é presença viva nas estruturas de domínio privatizadas; em Retratos Fantasmas, a cidade é arquivo de perdas e resistências gravadas no espaço urbano; em O Agente Secreto, o diretor desce à origem — ao momento em que a violência foi instituída e os primeiros nomes foram apagados. Uma constelação em que cada camada ilumina as outras, revelando que a exceção e a vida nua não são apenas herdadas pela história: elas continuam sendo produzidas, sob novas formas e novos uniformes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura interdisciplinar, no sentido proposto por Japiassu, desenvolvida ao longo deste artigo demonstra que O Agente Secreto e a filosofia política de Agamben mantêm uma relação de ressonância estrutural que vai além da coincidência temática: é convergência de método. Ambos partem da exceção para compreender a norma, da vida nua para compreender

a vida qualificada, do apagamento para compreender a memória. Essa convergência se condensa com precisão perturbadora na figura do filho de Marcelo: Fernando tornou-se médico e trabalha num banco de sangue — instituição que salva vidas, emblema da racionalidade médica moderna.

A violência não desapareceu; ela se higienizou. Trocou o porão pelo laboratório, a tortura pela gestão de corpos e fluidos. É a biopolítica em sua forma contemporânea: não o Estado que mata declaradamente, mas o sistema que administra a vida com toda a assepsia institucional que a ditadura não tinha. O perturbador é que Fernando administra essa racionalidade sanguínea com a indiferença de quem nunca teve acesso à própria história familiar: aprendeu a viver com a ausência do pai como fato dado, não como história a ser resgatada. O suporte técnico preserva — o pendrive chega com décadas de arquivos reconstituídos —, mas a memória viva depende de um sujeito que ainda queira e possa recebê-la; quando a ausência já foi incorporada como normalidade, o arquivo é apenas mais um dispositivo de sepultamento (BENJAMIN, 1994, p. 229).

A mãe de Marcelo, de origem humilde, teve sua existência apagada pela família abastada do pai — não pela repressão declarada, mas pela invisibilidade que o próprio sistema produz para certos corpos. O apagamento que a ditadura produziu não precisou persistir como brutalidade: persistiu como ausência, como memória confiscada que o próprio filho não reclama. É nisso que a ditadura não passou: ela se institucionalizou. O Agente Secreto não apenas confirma a teoria de Agamben — ele a tensiona e localiza num caso historicamente específico, com suas próprias temporalidades, geografias e formas de resistência. A isso se soma a dimensão midiática: os suportes que Mendonça Filho mobiliza — a tela do cinema, o pendrive, a gravação de voz — são eles próprios dispositivos no sentido de Agamben, e o arquivo técnico só fala quando há um sujeito capaz de recebê-lo.

Vale observar que essa convergência opera no nível do método: tanto Agamben quanto Mendonça Filho trabalham a partir do fragmento, do resto, do que sobrou após o apagamento. O que fica, em ambos os casos, é um arquivo de lacunas — e é precisamente nessas lacunas que a tarefa crítica encontra seu objeto e sua justificação.

A dimensão contemporânea da questão permanece aberta e urgente. A pergunta de Agamben — quando a exceção se torna a norma, o que resta de político? — não é uma questão do século XX: ressoa em cada democracia que utiliza o estado de exceção como instrumento ordinário de governo, em cada fronteira onde vidas são reduzidas à sua dimensão meramente biológica. Não é que a ditadura tenha terminado; é que ela migrou de forma, se tecnologizou e se tornou mais difícil de nomear.

A lição conjunta do filme e do filósofo não é abstrata: ela se materializa num fusca amarelo, num corpo ignorado à beira da estrada, num personagem que ainda se desconforta com o que todos fingiram não ver — e num banco de sangue onde o filho de um desaparecido político trabalha de jaleco branco, administrando a vida com a indiferença de quem nunca soube o que aconteceu ao pai. A democracia não se protege apenas com instituições formais — protege-se com memória, com a recusa de deixar que a vida nua seja a única forma de vida possível. O cinema de Mendonça Filho, ao tornar visível o que o poder soberano tentou apagar, cumpre o que Agamben (2005, p. 68) identificou como tarefa urgente da geração presente: romper os dispositivos de separação e restituir à experiência coletiva o que lhe foi confiscado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2006. p. 9-38.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o uso dos corpos**. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica,**

arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

CABRERA, Júlio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LITEWSKI, Chaim (dir.). **Cidadão Boilesen**. Brasil: Bossa Nova Films, 2009. (90 min).

MENDONÇA FILHO, Kleber. **O Agente Secreto**. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil/França: CinemaScópio Produções / Pandora Filmes, 2025. (158 min).

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Rafael Alves. 'O Agente Secreto' mostra que ditadura tinha 'difusão psicológica do terror como princípio fundamental', diz psicanalista. Entrevista concedida a Amanda Mont'Alvão Veloso. **BBC News Brasil**, São Paulo, 15 mar. 2026. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/c8r0qeq3l3zo. Acesso em: 15 mar. 2026.

OLIVEIRA, Mara Regina de. **Direito e Cinema**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2025.

OLIVEIRA, Mara Regina de. O cinema brasileiro e a reflexão jurídica. Entrevista concedida a Davi Lago. **Observatório do Cinema**, São Paulo, 6 fev. 2026. Disponível em: https://observatoriodocinema.com.br/entrevistas/o-cinema-brasileiro-e-a-reflexao-juridica/. Acesso em: 16 mar. 2026.

THEODORO DA SILVA, Janice. O agente secreto. **Jornal da USP**, São Paulo, 7 mar. 2026. Disponível em: https://jornal.usp.br/articulistas/janice-theodoro-da-silva/o-agente-secreto/. Acesso em: 14 mar. 2026.