

Sem Fôlego: Panoptismo e Biopolítica na Narrativa de Kim Ki-Duk

Isabela Morais¹

Resumo:

O presente artigo pretende fazer uma análise do filme do diretor sul-coreano Kim Ki-Duk *Sem Fôlego* (Soom – 2007) a partir das noções de olho do poder, panoptismo e biopolítica tais como foram pensadas por Michel Foucault e ulteriormente desenvolvidas por Giorgio Agamben. Os filmes de Kim Ki-Duk, entre outras características, são conhecidos por seus enredos pouco convencionais: personagens complexos e misteriosos com atitudes inesperadas, poucos diálogos e muitas simbologias. *Sem Fôlego* conta a história de um condenado à pena de morte que tenta suicídio pelo medo extremo da execução e de uma mulher que ao se descobrir traída e solitária passa a visitá-lo. Pouco comentado pelos críticos é um personagem fundamental que tece a trama: o vigia da prisão, que através do poder de observação das câmeras nos permite refletir sobre a sociedade disciplinar. O filme permite refletir sobre as diferentes e atuais formas de olhares do poder, visto que o próprio diretor constrói a narrativa se apoiando nos diferentes olhares que a câmera pode proporcionar, desde a visibilidade midiática da televisão até as imagens colhidas pelas câmeras de segurança da prisão. Outro fato do filme que nos permite refletir sobre o conceito de biopolítica, forjado por Michel Foucault e desenvolvido por Giorgio Agamben, é a não soberania que o condenado tem sobre sua vida, ou o direito de morte, uma vez que mesmo condenado a morrer, ele é salvo pelo Estado das suas tentativas de suicídio. Ou seja, o Estado detém o poder de sua vida e a autonomia sobre sua morte. Segundo Agamben, tal fato não se restringe apenas ao corpo do condenado à morte, mas a todos os corpos da sociedade moderna, cujo poder e soberania constituem-se justamente através da biopolítica que transforma a todos em homo sacer: insacrificáveis, porém matáveis. Ademais, pretendemos situar o filme na filmografia do diretor, estabelecendo contato com outras obras do mesmo, como *Casa Vazia* (2004) e *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera* (2003).

Palavras-chave: Kim Ki-Duk, *Sem Fôlego* (Soom), panoptismo, biopolítica, morte, Foucault, Agamben.

Abstract: This article aims to make an analysis of the film by South Korean director Kim Ki-Duk *Sem Fôlego/Breath* (Soom – 2007) from the notions of eye power, biopolitics and panoptismo such as were thought by Michel Foucault and subsequently developed by Giorgio Agamben. Movies of Kim Ki-Duk, among other characteristics, are known for their unconventional plots: mysterious and complex characters with unexpected attitudes, few dialogues and many sym-

¹ Mestranda em Sociologia/Ciências Sociais pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp Araraquara. Orientador Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca. Bolsista CAPES. isabelamoraistp@gmail.com

bologies. *Sem Fôlego/Breath* (Soom) tells the story of one sentenced to death trying to suicide by extreme fear of execution, and a woman who when you discover betrayed and lonely goes to visit him. Little commented by critics is a fundamental character that weaves the plot: the watchman from prison, that through the power of observation cameras enables us to reflect on the disciplinary society. The movie lets you reflect about the different current and forms of looks of power, since the Director builds the narrative resting on different looks the camera can provide, since the media visibility up television images taken by the prison's security cameras. Another fact of the film allows us to reflect on the concept of biopolitics, pro forged and developed by Michel Foucault, Agamben Giorgio is not sovereignty that the convicted person has about his life, or the right to death, since even sentenced to dying, he is saved by status of their suicide attempts. In other words, the State holds the power to his life and autonomy over his death. According to Agamben, this fact is not restricted only to the the body of the condemned to death, but to all bodies of modern society, whose power and sovereignty are precisely through the biopolitics that turns everyone in homo sacer: unsacrificed, but able to be killed. Furthermore, we intend to put the film in the director's filmography establishing contact with other works of the same, as *Casa Vazia/3 Iron* (Bin-Jip, 2004) and *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera/Spring, Summer, Autumn, Winter ... and Spring* (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003).

Keywords: Kim Ki-Duk, *Sem Fôlego/Breath* (Soom), panoptismo, biopolitics, death, Foucault, Agamben.

“De vez em quando
todos os olhos se voltam pra mim,
de lá do fundo da escuridão
esperando que eu seja um deus
querendo apanhar, querendo que eu bata,
querendo que eu seja um Deus”.

Todos os Olhos – Tom Zé (1973)

Parece uma ideia consensual a de que a arte consegue captar e representar aspectos da realidade social, que os teóricos dissecam em seus textos acadêmicos, de maneira sintética e brilhante. Escolhemos a seguinte epígrafe justamente pela capacidade que a letra de Tom Zé tem de reproduzir a sensação de vigilância que Michel Foucault descreve em *Vigiar e Punir*, quando desenvolve a ideia de panoptismo. A vigilância é um dos aspectos que vamos abordar na análise que iremos desenvolver nesse artigo sobre o filme do diretor sul-coreano Kim Ki-Duk, *Soom* (2007), traduzido no Brasil por alguns críticos como *Fôlego* e por outros como *Sem Fôlego*². Conhecido por seus enredos inusitados, seus personagens complexos com atitudes muitas vezes inesperadas, Kim Ki-Duk criou mais uma vez uma narrativa cheia de simbolismos ainda que com poucos diálogos, onde a máxima bakhtiniana “todo ato humano é um enunciado” torna compreensível a criação de sentido através também da linguagem não-verbal.

A primeira cena do filme se passa dentro de uma cela quando um dos detentos tenta se matar, enfiando um objeto cortante na garganta. Do ambiente asséptico e frio da cela passamos para a sequência na casa da protagonista Yeon, cujo ambiente é também igualmente asséptico e frio. A voz que ecoa é a do jornalista que informa que o prisioneiro, da cena anterior, é Jang-Ji, condenado a pena de morte e que já havia tentado suicídio anteriormente. Yeon descobre, no desenrolar da narrativa, que está sendo traída pelo marido, o que explica a distância e a frieza na relação dos dois: durante todo o filme ela não trocará uma só palavra com ele. Em meio a isso o bombardeio midiático sobre o condenado a morte que tentara se suicidar invade de tal forma seu dia a dia que é a ele que ela recorre para construir um novo sentido para a sua vida no momento de crise com o marido. Ela passa a visitá-lo, encontrando nele um interlocutor com quem pode dividir suas lembranças, angústias e extravasar sua criatividade.

Dois pontos pouco mencionados quando se forja uma sinopse do filme são aqueles que provavelmente mais chamariam a atenção de Michel Foucault. Há um personagem que permeia e traça o filme todo: o vigia da prisão. Da sua sala de vigilância, ele acompanha pelo monitor a chegada de Yeon à prisão e é ele quem permite que ela entre, ele quem decide quanto tempo eles podem se falar, qual é o limite das visitas. Em última instância, é ele quem “paga pra ver” aonde Yeon quer chegar com as suas visitas. Outro ponto é a insistência da morte: faz sentido para o espectador (ao menos algum) quando na sua primeira visita Yeon conta a Jang-Ji que na infância esteve morta por cinco minutos e descreve a ele a sensação que vai persegui-la por toda a vida. E eis a nossa escolha pela tradução *Sem Fôlego*: Yeon esteve morta por segurar a respiração por mais de cinco minutos. E é assim que ela tentará matá-lo na sua

² Escolhemos aqui a segunda por entendê-la como mais coerente com enredo do filme.

última visita, enquanto eles fazem sexo. Aparentemente, a intenção de Yeon é compartilhar a boa sensação que sentiu nos cinco minutos que esteve “morta” com Jang-Ji, como forma de acalmá-lo, para que não se machuque mais, como ela chega a pedir a ele. Afinal de contas é essa a grande questão: Jang-Ji está com medo da pena de morte e tenta se matar por isso. Mas se ele vai morrer de qualquer forma, se o Estado vai matá-lo, por que não deixam *e/le* se matar, por que ele não pode morrer quando quer?

O olho do poder:

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault desenvolve o conceito de panoptismo (FOUCAULT, 2010, p. 186-214), intrínseco à noção de sociedade disciplinar. Para o pensador francês há uma mudança de paradigma do antigo regime para a modernidade, no que tange à noção de poder, sua visibilidade e estratégias de punição e controle dos corpos. Se até o advento da modernidade, a punição por crimes era espetacular, de forma a servir de exemplo a todos, e também exaltar o poder e autoridade do soberano, o paradigma da modernidade se altera: é necessário controlar e vigiar os corpos de maneira a torná-los mais produtivos.

Antes de desenvolver a tese sobre o panoptismo, Foucault fala sobre os procedimentos de uma sociedade durante o surto de peste, onde “o olhar está alerta em toda a parte” (idem, p. 186): todas as pessoas fechadas em suas casas, um fiscal por área, responsável pelo controle das pessoas, dos doentes e dos mortos. Uma rede de comunicação que serve como o tipo ideal de dominação e controle. Um tipo ideal que de fato não se realiza em toda a sua potência, mas que realmente serve de parâmetro para uma nova forma de controle social em uma sociedade de grandes massas.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. (FOUCAULT, 2010, p. 187-188)

Foucault analisa então um novo tipo de arquitetura para as prisões desenvolvido por Bentham, o *panopticum*, cuja estrutura revela o procedimento da sociedade disciplinar. A arquitetura consiste em celas individuais com uma torre central que é capaz de visualizar o que se passa em cada uma das celas, de forma que a torre pode observar atentamente os corpos detidos. Entretanto, os prisioneiros não são capazes de ver o olho da torre. Logo, os prisioneiros não sabem ao certo se estão ou não sendo vigiados, uma possibilidade que cria uma potência, onde os indivíduos, se sentindo permanentemente vigiados, ou na iminência de, passam a se vigiar (cf. FOUCAULT, 2010, p.191). Um novo tipo de poder, produtivo, que visa adestrar e potencializar os corpos.

O modelo *panopticum* não se restringe às prisões, mas será o paradigma das demais instituições de controle dos corpos: escolas, hospitais, etc.

O entendimento do Foucault a respeito das formas de poder, seus dispositivos e tecnologias tende a entender tais estratégias sempre em movimento e desenvolvimento. Em *História da Sexualidade I – A vontade de saber* (1988), Foucault menciona como por exemplo, a confissão cristã, acabará por ajudar a desenvolver os dispositivos de sexualidade da modernidade burguesa, extrapolando sua intenção primeira e se desenvolvendo e articulando novos propósitos investigativos de controle dos corpos.

Se pensarmos dessa mesma forma, entenderemos o próprio panoptismo em desenvolvimento. A sensação de vigilância e suas formas de fazê-lo se desenvolveram conforme as técnicas da sociedade capitalista. Uma ideia presente em Walter Benjamin (1994) no seu importante texto de 1936 *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* é a de que conforme mudam as técnicas de reprodutibilidade mudam também as formas de percepção (cf. BENJAMIN, 1994, p.185). Logo, se o desenvolvimento técnico do capitalismo potencializa os métodos, a percepção destes também se altera.

A partir daí é importante vislumbrar as questões das câmeras de segurança, hoje cada vez mais comuns e presentes. Ninguém, ou dificilmente alguém, se incomoda com o fato de estar sendo sempre vigiado. E se, tal como no dispositivo de sexualidade em que a necessidade de se falar sobre seu corpo, seus desejos e sua sexualidade acabou por produzir uma sociedade que entende no falar sobre o sexo uma forma de “libertação da repressão”, também acabamos por incorporar de tal forma o panoptismo que ele se faz presente em todas as esferas da vida social.

O olho do poder, analisado por Foucault, acabou não só se restringindo à esfera do poder punitivo/produtivo. Um exemplo presente no próprio filme é a maneira pela qual Yeon “conhece” Jang-Ji: a notícia da tentativa de suicídio de Jang-Ji foi amplamente divulgada pelos meios de comunicação. Um aspecto salientado por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (2003), já delineado por Benjamin no artigo supracitado, é justamente o fato de que o a visão, a visibilidade torna-se o principal dos sentidos na sociedade moderna, superando o tato. Para Debord, tal fato demonstra a superação da realidade pela representação em nossa sociedade. Leon Farhi Neto (2007) em seu artigo “Disciplina ou espetáculo? Uma resposta pela biopolítica”, que busca trazer os pontos divergentes e as possíveis aproximações entre a obra de Foucault e Guy Debord, sintetiza muito bem como a relação entre visibilidade e poder se altera com o advento da sociedade disciplinar:

No espetáculo, os holofotes iluminam o poder, enquanto os indivíduos são relegados às sombras. Na disciplina, ao contrário, as luzes estão voltadas para os indivíduos, enquanto o poder, em sua difusão pela rede disciplinar, ofusca-se, perde o brilho. Na disciplina, há individualização qualificada do múltiplo da plateia. No espetáculo, é a nitidez individualizada dos poucos personagens em cena que captura o olhar absorto da massa. (NETO, 2007, p.6-7)

Ainda que muitos considerem o mote do filme improvável, impossível, a extrema visibilidade hoje em dia permitiria de fato que alguém se aproximasse de outra pessoa sem nunca tê-la visto ou conhecido pessoalmente. O princípio do panoptismo se espalhou por todo corpo social³. A superexposição midiática a que todos estamos expostos se potencializa cada vez mais com o avanço do aparato tecnológico cada vez mais acessível. Ao afirmar que o poder é produtivo na sociedade disciplinar, Foucault nos deixa aptos a perceber que o espectro da vigilância nos torna vigias não apenas de nós mesmos, mas também do outro. Estamos cercados dos por *todos os olhos*. E hoje qualquer câmera de celular é passível de registrar e publicar desde os atos mais banais, até mesmo ser a testemunha de um crime ou o deslize de alguma celebridade.

É verdade, porém, que os tipos de vigilância se distinguem ao longo do corpo social. A potência e intencionalidade de uma câmera de vigilância em uma prisão é distinta do olhar indiscreto de uma câmera de telefone celular. O próprio filme de Kim Ki-Duk trabalha muito bem com a distinção das diferentes câmeras que o compõem.

3 Michel Foucault já foi utilizado para a análise de outras narrativas. A questão da vigilância e da sociedade disciplinar foram tratadas por diferentes críticos e intelectuais ao analisarem filmes como *1984*, baseado na obra de George Orwell, ou ainda o clássico *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick. Cf. as referências na bibliografia deste artigo.

Nos propomos aqui a trabalhar com essas distintas câmeras, esses “olhares distintos” enquanto gêneros do discurso. Segundo o pensador russo, Mikhail Bakhtin os gêneros do discurso são *tipos relativamente estáveis* de enunciação (BAKHTIN, 2010, p. 262), caracterizados por uma determinada entoação, localidade, tipo de interlocutores envolvidos no diálogo. É claro que estava longe do horizonte bakhtiniano – e muito provavelmente da maior parte dos intelectuais que trabalham com este conceito – pensar gênero do discurso em relação aos diferentes tipos de “olhares” do poder. Entretanto, traremos este conceito para pensar as diferentes formas com a qual o diretor e roteirista do filme *Sem Fôlego* constrói sua narrativa.

Ki-Duk trabalha basicamente com três olhares, que se utilizam do mesmo objeto (câmera de filmagem) de formas peculiares: o primeiro é o olhar midiático. O discurso televisivo, a câmera da TV, tem um papel fundamental na possibilidade de criação do mote do filme: a possibilidade de Yeon conhecer a história de Jang-Ji e ir até ele. Este discurso é caracterizado por uma fala jornalística muitas vezes imparcial que narra as imagens capturadas. No caso do filme, é mostrado o hospital onde Ji fora internado, a prisão onde está preso, em flashes que tornam possível a localização do objeto de enunciação por qualquer espectador. Neste caso, há uma aparente equivalência entre quem é olhado e para quem é exibido, passando, é claro, pelo crivo da emissora de TV que forja as demandas do que serve de espetáculo e merece ser exibido, sabido. Em tese, todos somos passíveis de sermos noticiados e a televisão espera enquanto interlocutor de fato a grande massa. É quase como se o desejo das massas de serem filmadas, anunciado por Benjamin em 1936, tenha sido atendido (BENJAMIN, 1994, p. 183).

O segundo olhar trabalhado por Kim Ki-Duk é a câmera de vigilância da cadeia. É a própria edição de imagens do diretor que nos permite pensar aqui na câmera como um outro tipo de discurso, que constrói consigo novos sentidos. O diretor, em determinados pontos da trama, intercala as tomadas da câmera, digamos cinematográfica, com as imagens captadas pelas câmera de segurança. A percepção das imagens se altera, visto que há uma diferença material entre elas. Sabemos exatamente por que estamos vendo determinada cena do filme através da câmera do diretor ou da câmera do vigia. Analisemos a sequência de cenas da quarta visita de Yeon para Jang-Ji: a partir da segunda visita, Yeon passa a decorar a sala de visitas na qual encontra com Jang-Ji. Cada visita reflete a sensação de uma estação do ano. O marido de Yeon percebe a mudança de comportamento da esposa e o preparo desses encontros e resolve segui-la, justamente nesta terceira visita “temática”, digamos assim, em que Yeon decora a sala com as cores e sensações do Outono. Assim que Yeon entra na prisão, seu marido desce do carro e pergunta quem ela visita. Neste momento, assistimos ao filme através da câmera de segurança. O vigia que vinha se divertindo com a inusitada história de Yeon com um condenado à morte, ganha agora outro personagem: seu marido.

Enquanto isso, Yeon, como de costume, canta para Jang-Ji. Pela primeira vez durante as visitas temáticas, Ki-Duk dá um close no policial que acompanha as visitas, justamente na hora em que ele olha para a câmera de vigilância. Ela é então filmada, também pela primeira vez, sendo ali consagrada enquanto personagem. Imediatamente, passamos a visualizar a visita de Yeon e Jang-Ji através do monitor de vigilância do vigia. Se o vigia, na primeira visita temática deu o sinal para que acabasse a visita na hora em que Yeon e Ji se beijaram, desta vez ele deixa que eles se envolvam a vontade. É o tempo suficiente para que o marido de Yeon entre na sala do vigia e assista também à visita da esposa.

Saber é poder. Não há uma equivalência entre aquele que é observado e aquele que observa. Ademais, não é uma filmagem feita para exibição. No caso da possibilidade o fato do marido de Yeon ter assistido a filmagem é uma demonstração do poder do vigia.

Diferentemente do terceiro gênero que, neste caso, engloba os outros dois: o cinematográfico. Walter Benjamin já chamara a atenção ainda no seu texto de 1936 ao fato de que o filme é uma obra de arte cuja produção pressupõe a reprodução (BENJAMIN, 1994, p.171-172). Ou seja, uma película é feita para ser exibida em massa. A aproximação que Kim Ki Duk faz desses dois “gêneros” é bastante curiosa.

Segundo Foucault, é quase indiferente qual a pessoa que habita a torre de vigilância (FOUCAULT, 2010, p.191-192). Qualquer um pode ser o vigia. De fato, no filme a metáfora é feita, uma vez que nós só vemos o rosto do vigia através do seu reflexo na tela do monitor. Ademais, ele não é filmado enquanto um personagem, mas a câmera o é. Curiosamente, quem interpreta o vigia é o diretor do filme, Kim Ki Duk. Desta forma ele nos sugere uma analogia interessante entre aquele que tem o poder das imagens e a partir delas constrói uma narrativa, define seus rumos, lapida os olhares; e o vigia que durante todo o filme exerce esse papel, de direcionar o rumo da história conforme o poder que as imagens que lhe concebem.

O marido de Yeon a proíbe de visitar Jang-Ji, depois de segui-la. Ele vai até a prisão e conta para Ji que ela não irá mais visitá-lo e diz que cuidará bem dela. Jang-Ji tenta se suicidar novamente.

Biopolítica ou tanotopolítica?

“Por que você me traiu com um condenado a morte? Você queria acabar com a minha auto-estima?” É com esta questão que o marido de Yeon a interroga. E esta talvez seja a questão que permeie o imaginário daqueles que leem a sinopse do filme. O que gostaríamos de pontuar aqui é a maneira que o marido de Yeon trata o condenado a morte nesta sentença: para ele Yeon teria premeditadamente “escolhido” o “pior homem possível” para traí-lo e vingar-se da traição que sofria. De maneira alguma, ele cogita que poderia haver algum laço de empatia entre os dois, simplesmente por não considerar um condenado a morte como um alguém que seja passível de constituir tais laços. É o marido de Yeon que fala em alto e bom tom que ele fora condenado por ter matado sua família: a polícia o encontrara dormindo ao lado da mulher morta, como posteriormente nos contaria o telejornal que informa Yeon sobre a terceira tentativa de suicídio de Jang-Ji.

Se a grande inquietação do marido de Yeon é aquela, a nossa poderia se traduzir pela seguinte: “Alguém que tenta se matar por três vezes e cujo destino próximo é uma morte certa... por que não deixam que ele morra?” Salientamos aqui que este é um alguém, que como mesmo o marido de Yeon salienta em sua questão, é alguém considerado “inferior”, “desprezível”. Quais os mecanismos de poder explica essa insistência do Estado que o mantém vivo para matá-lo ao seu tempo?

Recorremos aqui às reflexões do já citado Foucault, mas também do pensador Giorgio Agamben. Acreditamos que esta questão que o filme sublinha está intimamente relacionada a noção de biopolítica, forjada por Foucault, mas também na sugestão de Agamben de uma certa tanatopolítica.

Em *A vontade de saber* (1988), Foucault afirma que a *vida* entra na história através da sistematização dos fenômenos inerentes à vida da espécie humana na ordem do poder e do saber (MORAIS, 2010). Seguindo o raciocínio já explicitado em relação à sociedade disciplinar, a ideia é de que o poder haja através de dispositivos que interferem diretamente nos corpos, tornando-os mais produtivos. Se pensarmos nas políticas de massa, de controle populacional,

a medicina com suas interdições e verdades sobre o corpo, as “vacinas obrigatórias”, etc., ficará mais clara a percepção de que há um tipo de poder que age diretamente em nossos corpos. Falando aqui novamente da mudança de paradigma de poder e soberania do antigo regime para as sociedades modernas, é como se antes houvesse um poder que era legitimado pela possibilidade de poder matar aquele que está sob sua custódia; agora, o poder é produtivo e encontra-se na capacidade de alterar e potencializar a vida.

Procurando desenvolver os aspectos levantados por Foucault, Giorgio Agamben inicia seu livro *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I* (2002) falando sobre a distinção entre os gregos dos seguintes termos para a definição do que seja vida: *zôé* “simples fato de viver comum a todos os seres vivos” (AGAMBEN, 2002, p.9) e *bíos* “forma ou maneira de viver própria de indivíduo ou de um grupo”. A vida do homem que vive em sociedade, do homem político da pólis é definida através do conceito de *bíos*. Ao longo de sua obra, entretanto, Agamben procura mostrar como em nossa sociedade a política tem se aliado e, por que não dizer, se edificado sob a noção de *zôé*, ou seja, a vida nua, a mera existência biológica. Temos até uma continuação do raciocínio de Foucault sobre biopolítica. Entretanto a diferença entre os dois autores está na dimensão de política: enquanto em Foucault é bastante conhecido:

o decidido abandono da abordagem tradicional de poder, baseada em modelos jurídico-institucionais (a definição de soberania, a teoria do Estado), na direção de uma análise sem preconceito dos modos concretos com que o poder penetra no próprio corpo de seus sujeitos e em suas formas de vida. (AGAMBEN, 2002, p.12-13)

Agamben procura justamente relacionar a dimensão de tecnologias do poder e tecnologias do eu, vislumbradas por Foucault, de maneiras separadas, procurando o ponto de intersecção entre “o modelo jurídico-institucional e o modelo biopolítico de poder” (AGAMBEN, 2002, p. 14). A tese de Agamben é de que “a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano” (idem, grifos do autor).

Giorgio Agamben, partindo de um método bastante parecido ao de Foucault, desenvolve sua argumentação a partir da análise de alguns eventos da história política da modernidade, outros que parecem “intrusão de princípios biológico-científicos na ordem política (como a eugênica nacional-socialista)”, ou ainda “o debate atual sobre a determinação normativa dos critérios da morte” (idem, p.128) procurando demonstrar como eles adquirem verdadeiro sentido quando são restituídos ao contexto biopolítico (ou tanatopolítico). Segundo o pensador, o paradigma oculto do espaço político da modernidade é o campo de concentração.

Ao refletir sobre a gênese do *habeas corpus*, Giorgio Agamben afirma que a democracia moderna nasce da reivindicação desse *corpus* que deve estar presente para se fazer mostrável:

Se é verdade que a lei necessita, para a sua vigência, de um corpo, se é possível falar, neste sentido, do “desejo da lei de ter um corpo”, a democracia responde ao seu desejo obrigando a lei a tomar sob seus cuidados este corpo. Este caráter ambíguo (ou polar) da democracia é tão mais evidente no *Habeas Corpus*, pelo fato de que, enquanto ele era destinado em sua origem a assegurar a presença do imputado no processo e, portanto, a impedir que ele se subtraísse ao juízo, na nova e definitiva forma ele se converte em obrigação, para o xerife, de exibir o corpo do imputado e de motivar sua detenção. *Corpus é um ser bifronte, portador tanto da sujeição ao poder soberano quanto das liberdades individuais.* (AGAMBEN, 2002, p. 130)

Este corpo que deve ser fazer mostrável é o corpo de Jang-Ji que, mesmo que condenado a morte, ele *precisa estar* presente no dia de sua condenação. A morte que o Estado lhe causará

é a punição na qual ele deve estar presente; esta é uma morte diferente do que a morte ele que quer causar a si mesmo.

Sobre a morte, Agamben trata ao falar de dois eventos: a eutanásia, sua defesa através do texto de Binding e a eutagenética nacional-socialista; e a politização da morte, com a definição dos marcos biológicos de onde termina a vida e começa a morte, numa discussão que parece misturar o político e o médico.

Quanto à eutanásia, Agamben traz o texto de Binding traduzido por “A autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida”, onde o autor para explicar a impunibilidade do suicídio, é induzi-lo a concebê-lo como “expressão de uma soberania do homem vivente sobre a própria existência”. Agamben analisa as implicações do conceito de vida indigna de ser vivida, ou simplesmente, vida sem valor, de Binding, demonstrando como que este *valor* está intimamente ligado a uma noção jurídica:

na perspectiva da biopolítica moderna, ela [a eutanásia] se coloca sobretudo na intersecção entre a decisão soberana sobre a vida matável e a tarefa assumida de zelar pelo corpo biológico da nação, e assinala o ponto em que a biopolítica converte-se necessariamente em tanatopolítica. (AGAMBEN, 2002, p. 149)

O caso de Jang-Ji não tem a ver com a eutanásia, já que ele não *escolhe* a morte: o seu desejo de morrer vem justamente do medo que sente da condenação, da morte imposta. Tal condenação seria em si uma evidência de que o Estado considera a sua “vida como indigna de ser vivida”. Porém, neste caso em que biopolítica e tanatopolítica parecem se misturar, Jang-Ji não é soberano da sua própria existência: sua vida é “matável” e o Estado zela pelo seu corpo biológico, mantendo-o vivo para que ele esteja presente para a execução da sentença. “Na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal.” (idem).

Extrapolando na argumentação, poderíamos dizer que durante o antigo regime e seu método de tanatopolítica, se um condenado a morte tentasse suicídio dificilmente o poder soberano iria se esforçar para impedi-lo ou salvar sua vida. Não há um compromisso com a sua vida, mas apenas o poder de tirá-la. A tanatopolítica da sociedade disciplinar moderna além do poder sobre a morte, exerce também um poder sobre a vida, num relação intrínseca com a biopolítica. O caso de Jang-Ji deixa evidente essa ligação.

Tratar de tanatopolítica e biopolítica para refletir sobre uma narrativa fictícia, ainda mais sobre um condenado a morte não deve nos iludir quanto ao fato de que, segundo Agamben, somos todos nós *homo sacer*: vida insacrificável, porém matável. Uma das análises mais interessantes de Agamben é relacionar o fato biológico do nascimento à atribuição de cidadania, refletindo nada menos que sobre a declaração dos direitos humanos, que segundo ele, “representam aquela figura original da inscrição da vida natural na ordem jurídico-política do Estado-nação” (AGAMBEN, 2002, p. 134).

Vale a pena ler as palavras de Agamben a respeito:

Não é possível compreender o desenvolvimento e a vocação “nacional” e biopolítica do Estado moderno nos séculos XIX e XX, se esquecermos que em seu fundamento não está o homem como sujeito político livre e consciente, mas, antes de tudo, a sua vida nua, o simples nascimento que, na passagem do súdito ao cidadão, é investido como tal pelo princípio da soberania. A ficção aqui implícita é a de que o *nascimento* torne-se imediatamente *nação*, de modo que entre os dois termos não possa haver resíduo algum. Os direitos são atribuídos ao homem (ou brotam dele), somente na medida em que ele é o fundamento, imediatamente dissipante (e que, aliás, não deve nunca vir à luz como tal), do cidadão. (AGAMBEN, 2002, p. 135)

Sujeitos assujeitados?

Mesmo demonstrando aqui todo o aparato de soberania e poder conforme pensa Agamben, enxergamos os atos dos sujeitos representados na narrativas dentro da dimensão de microfísica do poder de Foucault, no sentido de pensar que onde há poder há resistência, há contra-poder. A começar pela não previsibilidade das ações das personagens. Yeon, diferentemente do que concebe seu marido, encontra em Jang-Ji um interlocutor. A “escolha” de Yeon em se aproximar dele fica clara, como já dissemos, quando ela conta a ele sobre sua experiência com a morte. Ao decidir visitá-lo, Yeon subverte a ideia de que a vida de um homem que matou sua família “não tem mais valor”. Ao decorar a fria sala de visitas, levando papéis de paredes, flores, músicas, Yeon subverte a função daquele espaço. Ainda que sejam brechas “permitidas” pelo olho do vigia, é ele mesmo quem se intriga com os atos surpreendentes de Yeon e faz disso seu entretenimento: a vigilância vira espetáculo, justamente pela ação inesperada de seus sujeitos.

Ao conversar sobre suas angústias com Jang-Ji, Yeon opera em uma espécie de cura que dialoga com outro filme de Kim Ki Duk, talvez o mais conhecido entre o público brasileiro, o *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera* (2003). O primeiro ambiente que decora a sala é a primavera em que conta sobre sua infância, o trauma com azaleias, com as quais seu pai lhe batia por desenhar nos cadernos, demonstrando tanto seu encanto com as artes desde cedo (Yeon é escultora) quanto o enfrentamento com a repressão. Em seguida, decora com o Verão, em cuja visita ela descreve novamente a sensação de estar morta por cinco minutos. Nessa visita, o vigia “permite” que eles se beijem por mais tempo. A terceira visita é o outono, em que Yeon decora as paredes com a paisagem da montanha Seorak (conferir), na qual conheceu seu marido, e descreve a cena a Jang-Ji. É precisamente nesta visita que o marido a segue e a partir daí eles começam a encarar de frente o problema entre eles.

Ao saber da terceira tentativa de suicídio de Jang-Ji, Yeon decide vê-lo. Dessa vez é o marido quem a leva, numa atitude que mescla respeito, admiração e resignação. Yeon não leva nenhum artefato para decorar a sala. A sala se apresenta tal qual ela é: branca e fria. É de fato inverno e neva do lado de fora. Yeon não diz nada, apenas beija Jang-Ji. O vigia assiste mais uma vez, ele intercala a cena de sexo dos dois, com a câmera de vigilância externa que filma o marido e a filha de Yeon brincando com a neve. Yeon então tenta matar Jang-Ji, com um beijo sufocante, talvez numa tentativa de proporcionar a ele a sensação prazerosa de morte que ela teve, *sem fôlego*.

Jang-Ji resiste. A cela representada por Kim Ki Duk não é a descrita por Foucault, talvez por se tratar de uma cela para condenados a morte, cujos corpos, talvez, não necessitem ser tão vigiados e adestrados, mas apenas mantidos vivos para o momento da execução. Diferentemente da cela apresentada no filme *Casa Vazia* (2004), em que a questão da visibilidade é muito importante, tanto que é exatamente com ela que o protagonista trabalha: sua capacidade de se tornar invisível diante dos olhos atentos do carcereiro.

Jang-Ji compartilha a cela com mais três detentos: um entendido na técnica de Do In, outro que faz desenhos nas paredes com a ponta da escova de dentes (que é, por sinal, o instrumento afiado utilizado por Ji para se matar) e o terceiro que sente um afeto especial por Ji. Este detento sempre se aproxima do corpo de Ji, o acaricia, ele sente ciúmes da aproximação de Yeon. A relação entre os detentos, como característico dos personagens e narrativas de Ki-Duk, é bastante lacônica.

A conclusão do filme é a resolução dos dramas: Yeon sai da prisão e brinca feliz com o marido e a filha, vivendo verdadeiramente o inverno, a última das estações a ser representada em

suas visitas temáticas. A canção que costumava cantar nas visitas a Jang-Ji foi entoada no carro quando voltava pra casa, demonstrando uma leveza e reconciliação com o marido que a acompanha no canto. Embalados pela canção de inverno entoada pelo casal, Kim Ki-Duk nos mostra o desfecho de Jang-Ji: durante o sono, ele é morto por enforcamento pelo detento que lhe tinha carinho, aliado aos outros dois que abraçam firmemente seu corpo. Finda a angústia de Jang-Ji.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *O Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Magia e Técnica, Arte e Política* Ensaios sobre literatura e História da Cultura - Obras Escolhidas Vol 1. p. 165-196 São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994

CAPELLER, Ivan. *Kubrick com Foucault ou O desvio do Panoptismo*. Ciberlegenda, nº 13, 2004. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/ivancap1.htm#_ftn7> Acesso em 19 de abril de 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

FREIRE, Pedro Martins. *Kim Ki Duk celebra a vida*. In Caderno 3, Diário do Nordeste. Publicado em 23 de setembro de 2008. Disponível em <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=574483>> Acesso em 19 de abril 2012.

KI-DUK, Kim. *Sem Fôlego (Soom)*. [Filme]. Coreia do Sul, 2007.

_____. Verbete da Wikipedia sobre Kim Ki Duk. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kim_Ki-duk> Acesso em 19 de abril 2012.

MORAIS, Isabela. *Apontamentos sobre o corpo e a sexualidade no mundo burguês: entre Foucault e Bakhtin*. In MAGALHÃES, Bóris Ribeiro (org). SABATINE, Thiago Teixeira (org) SOUZA, Luís Antônio Francisco (org) *Corpo, sexualidade e direito: coletânea de textos do 1º Seminário Michel Foucault*. Marília: Oficina Universitária Unesp, 2010. CD-ROM ISSN 2177-8728

PINTO, Paulo Roberto Giardullo. O Panóptico: Foucault confirma Orwell. In Revista Espaço Acadêmico – Nº28, Setembro de 2003 – ISSN 1519.6186 Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/028/28cpinto.htm>> Acesso em 19 de abril 2012.

NETO, Leon Farhi. *Disciplina ou espetáculo? Uma resposta pela biopolítica*. In. Revista Aulas. Dossiê Foucault. Nº3, dez 2003/mar 2004. ISSN 1981.1225. Disponível em <www.unicamp.br/~aulas/pdf3/20.pdf> Acesso em 19 de abril 2012.

ZANIN, Luiz. *Um filme de fôlego*. In. Cinema, Cultura & Afins. Publicado em 25 de abril de 2008. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/um-filme-de-folego/>> Acesso em 19 de abril 2012.