REVISTA DE DIREITOS HUMANOS DO LACEDH UNIFEBE

UNIFEBE

PODER, CONHECIMENTO E MEMÓRIA: LEITURAS INTERTEXTUAIS DE *O AGENTE SECRETO* EM CHAVE DE DIREITOS HUMANOS

Power, Knowledge, and Memory: Intertextual Readings of The Secret Agent through a Human Rights Lens

Fernando de Faveri[1]
Leonardo Marcondes Machado[2]

RESUMO: Este artigo analisa como o filme representa a disputa pela legitimidade do conhecimento e suas implicações na formação da memória pública, articulando tais elementos à reflexão em Direitos Humanos. Parte-se da hipótese de que o filme opera uma tensão produtiva: inicia com uma representação fortemente tipificada do agente estatal (na figura de um delegado construído por traços caricaturais), o que acelera a crítica ao aparato de coerção, mas pode reduzir complexidades relevantes para compreender a reprodução cotidiana do autoritarismo. Em seguida, a obra singulariza sua abordagem ao mobilizar motivos intertextuais e urbanos, em especial, a retirada de uma perna humana do interior de um tubarão em Recife e a aparição da "perna cabeluda" atacando pessoas em uma praça à noite, como dispositivos de leitura que deslocam a narrativa do registro explicativo para uma gramática de indícios, rumores e cifras. Metodologicamente, adota-se abordagem qualitativa, combinando análise fílmica de sequências selecionadas e pesquisa bibliográfica, com apoio em cinema como forma de pensamento e experiência (Cabrera), regimes da imagem e política da memória (Deleuze) e interdisciplinaridade e complexidade (Morin). Sustenta-se que a intertextualidade não é ornamental: ela estrutura uma reflexão sobre como o conhecimento é desautorizado ou capturado e como a memória pública se forma em contextos de opacidade, sem eliminar tensões representacionais ligadas à figuração da agência estatal e aos efeitos de responsabilização.

Palavras-chave: Direitos Humanos; cinema; memória; intertextualidade; conhecimento.

ABSTRACT: *This article examines the feature film O Agente Secreto (2025) through a Human Rights lens, focusing on the articulation between power, knowledge, and memory. It starts from the hypothesis that the film stages a productive tension: it begins with a strongly typified representation of the state agent, embodied in a caricatured police chief, which accelerates the critique of coercive apparatuses but may reduce relevant complexities involved in the everyday reproduction of authoritarianism. The film then singularizes its approach by mobilizing intertextual and urban motifs - especially the removal of a human leg from the inside of a shark in Recife and the appearance of the "hairy leg" attacking people in a public square at night - as interpretive devices that shift the narrative from an*

[1] Delegado Regional da Polícia Civil de Brusque/SC. Mestre em Direito (Ambra University). E-mail: fernandodefaveri82@gmail.com

[2] Delegado Regional da Polícia Civil de Ituporanga/SC. Doutor e Mestre em Direito (Universidade Federal do Paraná). Pós-graduado em Bases del Razonamiento Probatorio pela Universitat de Girona. E-mail: leonardomarcondesmachado@gmail.com

explanatory register to a grammar of clues, rumors, and ciphers. Methodologically, the article adopts a qualitative approach, combining film analysis of selected sequences and bibliographical research, drawing on cinema as thought and experience (Cabrera), image regimes and the politics of memory (Deleuze), and interdisciplinarity and complexity (Morin). It argues that intertextuality is not ornamental, but rather structures a reflection on how knowledge is delegitimized or captured and on how public memory is formed under conditions of opacity, without eliminating representational tensions related to state agency and accountability.

Keywords: *human rights; cinema; memory; intertextuality; knowledge.*

1 INTRODUÇÃO

As narrativas cinematográficas sobre períodos autoritários, em primeiro lugar, costumam esbarrar no risco da repetição, sobretudo quando recorrem a repertórios já cristalizados, como personagens-tipo, conflitos previsíveis e soluções morais prontas, fazendo com que a experiência perca sua potência analítica. Além disso, há o risco de um tratamento excessivamente estetizado, no qual a primazia do efeito de estilo (clima, ritmo e composição) pode reduzir a inteligibilidade ética e histórica do trauma, deslocando-o para um consumo mais "genérico" do que reflexivo.

A fim de evitar a repetição de personagens e conflitos previsíveis, este artigo opta por iniciar com a figura do delegado de polícia. Em *O Agente Secreto*, ele é caracterizado por traços de autoridade envelhecida, truculenta e moralmente degradada. Essa construção facilita uma leitura direta e imediata do aparato coercitivo, mas pode cobrar um preço: quando a figura se converte em "atalho moral", parte da complexidade dos mecanismos cotidianos do poder, das burocracias, do universo policial diversificado e das zonas cinzentas de colaboração e medo se perde.

Em chave de Direitos Humanos, o interesse aqui não é julgar se a representação é “justa” ou “injusta”, mas sim medir seus efeitos sobre a compreensão pública do autoritarismo e de sua memória. Dito de outro modo, analisar em que medida esse arquétipo policialesco estimula a “polaridade essencial das representações possíveis do real”, no contexto brasileiro, com seus dois paradigmas de consciência, a “dualidade última e irredutível” entre a ingenuidade e a crítica (Pinto, 1960).[3]

[3] Quanto à distinção entre a “consciência ingênua” e a “consciência crítica”: “A análise dos comportamentos individuais que decorrem das diferentes modalidades de consciência nos leva a admitir ser possível distribuí-los em duas grandes classes, que revelam duas formas fundamentais de consciência da realidade nacional, que chamaremos respectivamente de consciência ingênua e consciência crítica. É esta, a nosso ver, a polaridade essencial das representações possíveis do real constituído por uma nacionalidade. [..,] uma dualidade última e irredutível, que tem por extremos duas modalidades supremas de consciência. Estas são esquematizações que assinalam sentidos opostos na representação da realidade, e não devem ser tomadas como formas completas, integralmente constituídas. São, antes, dois paradigmas antagônicos que estabelecem os pólos de atração das formas individuais do pensar, cada uma das quais se caracteriza pela maior aproximação a um dos extremos. São, por conseguinte, tipos que englobam numerosa variedade, mas se conservam suficientemente marcados para que se perceba a radical oposição entre eles. Toda visão individual do processo histórico de uma comunidade pode considerar-se como situada no intervalo entre uma e outra dessas formas de consciência. Tal visão, ou se constituiu segundo uma modalidade de percepção que termina por se configurar em uma consciência inocente, precária, simplória do acontecer nacional, ou se apresenta como produto de um pensamento que apreende”[3] “os fatos segundo critérios objetivamente válidos, e assim se revela de natureza verdadeiramente crítica. São dois gêneros de pensar que definiremos como segue: a consciência ingênua

Adota-se aqui a compreensão operacional dos direitos humanos, na formulação de Pérez Luño, como concretização axiológica da justiça, isto é, como o conjunto de faculdades e instituições que, em cada momento histórico, exprimem exigências de dignidade, liberdade e igualdade, reclamando reconhecimento no plano interno e internacional. Conjuga-se, assim, uma dimensão ética, sem desconhecer sua vocação normativa e crítica diante das estruturas e conjunturas de poder.[4]

A objeção aqui formulada não se dirige à pertinência da crítica ao autoritarismo estatal, tampouco à relevância do cinema como espaço legítimo de denúncia simbólica. O ponto, antes, é outro: quando a agência policial é comprimida em uma figura imediatamente degradada e moralmente fechada, a representação ganha rapidez dramática, mas perde densidade institucional. Em chave de Direitos Humanos, isso importa porque a crítica democrática não se fortalece pela simplificação das instituições, e sim pela capacidade de distinguir entre funções públicas, deformações autoritárias e mecanismos concretos de captura do poder.

Com base nessa objeção inicial, o texto desloca o foco para o que singulariza o filme e evita que ele se reduza a "mais um" relato sobre ditadura. O argumento é que motivos intertextuais e urbanos, como a retirada de uma perna humana do interior de um tubarão e a aparição da "perna cabeluda", reorganizam a narrativa por indícios, lacunas, rumores e atmosfera. Com isso, embora a tipificação do agente estatal possa simplificar a leitura, a narrativa reabre o tema, ao evidenciar disputas pela legitimidade do conhecimento e formas indiretas de inscrição da violência na memória pública.

A hipótese central é dupla. De um lado, a tipificação do agente estatal como atalho dramático, "mais do mesmo", apto a oferecer uma figura pronta para consumo moral, excessivamente apartada do cotidiano 'real'. De outro, a reabertura de tal simplificação, ao mobilizar singularidades intertextuais e elementos do imaginário urbano, como dispositivos que deslocam a narrativa para uma lógica de indícios e cifras.

Nessa lógica, a questão principal deixa de ser "quem é o vilão" e passa a ser como o conhecimento é reconhecido, desautorizado, neutralizado ou capturado, e como a cidade registra o medo quando a fala pública é controlada por estruturas de poder.

O objetivo geral deste artigo é analisar como o filme representa a disputa pela legitimidade do conhecimento e suas implicações na formação da memória pública, articulando tais elementos à reflexão em Direitos Humanos. De modo específico, busca-se: (i) examinar a tipificação do agente estatal e seus custos interpretativos; (ii) interpretar a sequência do Tubarão como indício material

é, por essência, aquela que não tem consciência dos fatores e condições que a determinam. A consciência crítica é, por essência, aquela que tem clara consciência dos fatores e condições que a determinam" (Pinto, 1960, p. 82-83).

4 "[...] LOS DERECHOS HUMANOS COMO CONCRECIÓN AXIOLÓGICA DE LA JUSTICIA. Los derechos humanos representan el conjunto de facultades e instituciones que, en cada momento histórico, concretan las exigencias de la dignidad, la libertad y la igualdad humanas, las cuales deben ser reconocidas positivamente por los ordenamientos jurídicos a nivel nacional e internacional. En la noción de los derechos humanos se conjugan su raíz ética con su vocación jurídica. A tenor de ella, los derechos humanos poseen una irrenunciable dimensión prescriptiva o deontológica; implican exigencias éticas de 'deber ser', que legitiman su reivindicación allí donde no han sido reconocidas. Pero, al propio tiempo, constituyen categorías que no pueden desvincularse de los ordenamientos jurídicos: su propia razón de ser se cifra en ser modelo y límite crítico a las estructuras normativas e institucionales positivas". PÉREZ LUÑO, Antonio-Enrique. Teoría del Derecho: una concepción de la experiencia jurídica. 6. ed. Madrid: Tecnos, 2007, p. 222.

estruturante; (iii) ler a "perna cabeluda" como dispositivo de cifração do medo e de inscrição indireta da violência; e, ainda, (iv) sintetizar como esses motivos singularizam o filme, sem eliminar tensões representacionais sobre agência e responsabilização.

Metodologicamente, adotou-se a abordagem qualitativa, por meio da análise fílmica de sequências selecionadas e de pesquisa bibliográfica. O percurso analítico parte da descrição de elementos audiovisuais relevantes em cada sequência, como organização do espaço, atmosfera, regimes de visibilidade e ocultação, ritmos narrativos e efeitos de sentido. Em seguida, são feitas inferências interpretativas, ancoradas em um referencial teórico sobre cinema como pensamento (Cabrera), regimes da imagem e política da memória (Deleuze), além de interdisciplinaridade/complexidade (Morin).

Cabe assinalar que o uso de referenciais, como Cabrera, Deleuze e Morin, decorre de sua densidade conceitual e de sua utilidade analítica para a análise das formas simbólicas no cinema, sem implicar adesão integral aos seus sistemas filosóficos. A pesquisa reconhece que todo método carrega pressupostos epistemológicos e axiológicos, mas adota uma postura seletiva, empregando os conceitos como ferramentas heurísticas situadas, isto é, recursos interpretativos, e não como expressões dogmáticas de filiação ideológica.

Com base nisso, o texto organiza-se em cinco seções: após a introdução, apresenta-se a fundamentação teórica; em seguida, explicitam-se os procedimentos metodológicos; depois, desenvolvem-se a análise e a discussão das sequências; por fim, sintetizam-se as considerações finais e os desdobramentos.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 CINEMA COMO PENSAMENTO E EXPERIÊNCIA (CABRERA)

Aqui, a leitura proposta parte da premissa de que o cinema não é apenas um meio de representação, mas também um modo de produção de pensamento por recursos próprios, como imagens, sons, duração, ritmo, elipse e afetação do espectador. Essa perspectiva permite tratar o filme não como um mero "exemplo" de uma tese externa, mas como um artefato que organiza conceitos e afetos por meio de sua forma. Em consequência, a análise se orienta menos por "o que o filme diz" em nível explícito e mais por "como o filme faz ver" (ou faz calar) determinados problemas.

Dito por outras palavras, o filme não se comunica apenas por meio de argumentos ou narrativas, mas também por meio de imagens carregadas de significação, que mobilizam simultaneamente a razão e a emoção do espectador. Essa operação simbólica é o que Cabrera denomina "conceitos-imagem": construções audiovisuais que, ao fundir lógica e afeto, geram um profundo impacto cognitivo e tornam o audiovisual uma poderosa ferramenta de sensibilização.[5]

[5] CABRERA, Julio. O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes. Trad. Rita Vynagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. No alerta do autor (p. 57): "O logopático favorece a ruptura, a problematização do particular, o terrível, o devastador. A logopatia problematiza a exclusividade lógica, o controle, a harmonia, o estético, o tranquilo, o regulado, o dominável, o divino. O cinema é mais pagão do que a filosofia (não foi à toa que a primeira sessão de cinema ocorreu, segundo parece, na caverna de Platão)".

2.2 REGIMES DA IMAGEM E POLÍTICA DA MEMÓRIA (DELEUZE: IMAGEM-TEMPO)

A discussão sobre memória demanda uma abordagem teórica capaz de lidar com lacunas, duração e indeterminação. Nesse sentido, a noção de imagem-tempo proporciona um vocabulário útil para compreender narrativas que, em vez de organizar tudo por meio de um encadeamento causal transparente, operam por cortes, silêncios, suspensões e vestígios. Em filmes que lidam com experiências históricas, traumáticas ou autoritárias, a memória frequentemente emerge menos como uma sequência cronológica e mais como um regime sensível: o passado se transforma em atmosfera, medo difuso, rumor e presença indireta.

Complementarmente, a distinção deleuziana entre imagem-movimento e imagem-tempo contribui para a compreensão e leitura da oscilação do filme entre a ação identificável (quando a narrativa aponta culpados e funções) e a duração indeterminada (quando a experiência do medo e do silêncio se organiza por lacunas, vestígios e atmosfera). Nesse sentido, a passagem da causalidade transparente para regimes de suspensão não é um mero estilo, mas é um modo de figurar como o passado se inscreve culturalmente, sem se reduzir à reconstituição linear.

O cinema, enquanto linguagem estética, constitui um regime de visibilidade que revela ou oculta aspectos estruturais da vida social. Nesse sentido, merece destaque a distinção de Deleuze entre o cinema clássico, sustentado na “imagem-movimento”, e o cinema moderno, marcado pela “imagem-tempo”. No primeiro, prevalece a lógica sensório-motora, com narrativas lineares e ações causais; no segundo, rompe-se esse automatismo, instaurando-se o tempo como elemento autônomo, revelador da crise do sujeito e da suspensão da ação (Deleuze, 2018, 2020).

Na “imagem-movimento”, prevalece uma lógica sensório-motora na qual cada percepção conduz a uma ação, estruturando narrativas lineares e estáveis; a forma está subordinada ao enredo. No cinema moderno, marcado pela “imagem-tempo”, esse automatismo se rompe, pois o tempo segue sua própria lógica, revelando a crise do sujeito, a suspensão da ação e a invasão do impensado. Nesse caso, o enredo está subordinado à forma (Deleuze, 2020).

2.3 COMPLEXIDADE E INTERDISCIPLINARIDADE: A ÉTICA DO OLHAR (MORIN)

Por se tratar de um objeto no cruzamento entre cinema e Direitos Humanos, adota-se uma postura interdisciplinar: as sequências são lidas simultaneamente como construção estética e como intervenção cultural na memória pública. Isso exige uma ética do olhar: evitar tanto a redução moralista quanto a neutralidade indiferente. O compromisso analítico consiste em descrever e interpretar os efeitos da forma, o que ela ilumina ou obscurece e como orienta a inteligibilidade do poder, sem converter o texto em um julgamento simplificador.

A lógica da complexidade proposta por Morin implica o abandono de perspectivas hiperespecializadas que fragmentam tanto o conhecimento quanto o sujeito. Além disso, ao tratar o cinema como lugar de projeção e identificação, o autor permite compreender por que certos signos (o delegado tipificado, o indício material e o mito urbano) operam simultaneamente em níveis distintos: narrativo, afetivo e imaginário. A memória cultural, nesse quadro, não se forma apenas por

meio de enunciados explícitos, mas também por imagens capazes de condensar medos coletivos, desejos de explicação e zonas de silêncio, articulando a experiência social e o imaginário.[6]

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 ABORDAGEM E DESENHO DO ESTUDO

Trata-se de um estudo qualitativo e interpretativo, baseado em uma análise fílmica por meio de sequências e em uma pesquisa bibliográfica. O foco recai sobre a articulação entre três elementos: (i) tipificação do agente estatal; (ii) indício material (perna no tubarão); (iii) mito urbano (perna cabeluda). A análise trabalha com descrição audiovisual e inferência interpretativa, retornando ao referencial teórico para sustentar as leituras.

3.2 CORPUS E CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

O corpus analítico é composto por três sequências, selecionadas por sua centralidade para o argumento:

1. A construção do delegado por traços caricaturais;
2. A retirada de uma perna humana do interior de um tubarão;
3. A aparição da "perna cabeluda" atacando pessoas em praça noturna.

Os critérios de seleção foram: relevância para o eixo "poder–conhecimento–memória"; potencial de intertextualidade e deslocamento de gênero (do realismo ao mito – ou realismo mágico); e capacidade de explicitar tensões representacionais entre denúncia e complexidade

3.3 PROCEDIMENTO ANALÍTICO

A unidade analítica adotada é a sequência, entendida como um conjunto de planos organizados por função narrativa e efeito de sentido. O procedimento segue três etapas, conforme a análise fílmica (Vanoye; Goliot-Lété, 1994): (i) decomposição descritiva das sequências (montagem, duração, enquadramento, movimentos de câmera, som, trilha/ruídos/silêncios, atuação, organização do espaço e atmosfera); (ii) recomposição interpretativa, formulando hipóteses sobre funções narrativas, regimes de visibilidade/ocultação (o que se mostra, o que se sugere e o que permanece fora de campo) e efeitos culturais/memoriais; e (iii) ancoragem teórica, retornando ao referencial para sustentar as leituras e evitar extrapolações não sustentadas.

3.4 LIMITES E POSTURA INTERPRETATIVA

[6] Nas palavras de Morin (2003, p. 13-14): "De fato, a hiperespecialização impede de ver o global (que ela fragmenta em parcelas), bem como o essencial (que ela dilui). Ora, os problemas essenciais nunca são parceláveis, e os problemas globais são cada vez mais essenciais. Além disso, todos os problemas particulares só podem ser posicionados e pensados corretamente em seus contextos; e o próprio contexto desses problemas deve ser posicionado, cada vez mais, no contexto planetário. Ao mesmo tempo, o retalhamento das disciplinas torna impossível apreender 'o que é tecido junto', isto é, o complexo, segundo o sentido original do termo. Portanto, o desafio da globalidade é também o desafio da complexidade".

Como o artigo se baseia em sequências específicas, as conclusões não pretendem esgotar o filme. Além disso, leituras metafóricas (por exemplo, associar o mito urbano a práticas de violência silenciosa) são apresentadas como possibilidades interpretativas, não como afirmações factuais sobre eventos históricos externos ao filme.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO

4.1 ABERTURA CRÍTICA: O DELEGADO COMO FIGURA-TIPO E O CUSTO DA CARICATURA

O filme introduz o delegado Euclides, interpretado por Robério Diógenes, por meio de uma composição deliberadamente carregada de tipificação. Não se trata apenas de um agente estatal inserido na narrativa, mas também de uma figura construída por excesso visual e performático: idade avançada, corporalidade ostensiva, gestualidade invasiva e traços associados à violência e à corrupção. Desde sua entrada em cena, a mise-en-scène comprime o personagem em uma imagem de rápida decodificação moral, como se sua aparência, sua postura e sua forma de ocupar o espaço já bastassem para situá-lo no polo do arbítrio, sem maiores mediações.

Isso se evidencia, em especial, na sequência em que Euclides e sua equipe chegam ao laboratório de oceanografia da universidade para examinar a perna encontrada no interior do tubarão.[7] Ali, o delegado não surge como uma autoridade complexa interagindo com um espaço técnico de produção de conhecimento, mas como um corpo estranho que invade e contamina o local com sua presença quase grotesca.

O figurino contribui decisivamente para essa leitura: a camisa aberta, com parte do peito exposta, acentua uma imagem de autoridade degradada e ostensiva, mais próxima do grotesco do que de uma presença institucional complexa, simplificando a figura do abusador.

Esse ganho de legibilidade, porém, traz um custo analítico relevante quanto à complexidade relacional havida entre as violências estatais e os aparelhos policiais na sociedade brasileira (Batista, 1997). A tipificação tende a converter o agente estatal em figura unidimensional, um “pacote” já decodificado, e isso pode empobrecer a inteligibilidade dos mecanismos históricos e cotidianos do autoritarismo nacional (Schwarcz, 2019), seja no nível da macropolítica, seja no âmbito microdespótico (Pinheiro, 1997).

Regimes autoritários raramente operam apenas pela teatralidade do corrupto violento; operam também por rotinas burocráticas, por deferências institucionais, por medos discretos, por pactos econômicos e por normalizações graduais. Quando a representação se fixa em uma caricatura funcional, o filme corre o risco de oferecer uma crítica imediata, porém pouco elucidativa. Nesse sentido, aproximar-se do “mais do mesmo”: o espectador já sabe como reagir antes mesmo de ser desafiado a compreender.

Do ponto de vista formal, esse efeito costuma ser produzido por um feixe de escolhas: a mise-en-scène (corpo e gestual como signos), o uso do espaço

[7] A sequência analisada situa-se aproximadamente entre os 14 e 18 minutos iniciais da versão do filme utilizada nesta pesquisa.

institucional como cenário de ameaça, o enquadramento que amplifica a presença e a atuação que acentua a brutalidade. Mesmo sem descrever tecnicamente cada plano, o importante é o regime de leitura instaurado: o delegado aparece como a encarnação imediata do abuso. Em chave de Direitos Humanos, isso cria uma tensão: a denúncia é rápida, mas pode reduzir a compreensão de como o poder e a violência se reproduzem por meios menos espetaculares, que são justamente os que tornam a repetição histórica possível.

A crítica aqui proposta não tem a intenção de "corrigir" o filme por não apresentar um "bom policial" ou uma "zona cinzenta" edificante. O ponto é outro: quando se tematiza memória autoritária, a questão não é apenas indignar; é preciso também sustentar uma inteligibilidade que possibilite responsabilização e prevenção. Essa objeção inicial prepara a virada do argumento: a partir desse risco, torna-se decisivo observar os elementos que singularizam o filme e deslocam a previsibilidade interpretativa.

4.2 A PERNA NO TUBARÃO: INDÍCIO MATERIAL, CHOQUE E MEMÓRIA POR VESTÍGIOS

É precisamente após essa sequência de forte tipificação que o filme reorienta a hipótese aqui sustentada. A retirada da perna humana do interior do tubarão desloca a narrativa da legibilidade moral imediata para uma gramática de indícios. Se antes a figura do delegado concentrava, quase que alegoricamente, a leitura do aparato coercitivo, agora a cena introduz um elemento material que, no plano narrativo, opera como indício e, no plano material, se apresenta como vestígio. Não se trata de algo que se explique por si mesmo, mas de um dado que passa a exigir interpretação, disputa e enquadramento. Em termos de memória, esse vestígio faz surgir um resto material de violência, cuja transformação em narrativa pública sempre depende de mediações: quem pode falar, quem pode registrar e narrar.

A força da sequência está em que ela desloca a atenção do espectador do campo moral simplificado ("vilões evidentes") para o campo de uma investigação cultural: o que significa um vestígio que irrompe e precisa ser significado? Se o filme insiste na materialidade do gesto (extração, detalhe, duração), ele produz uma experiência em que a violência não é espetáculo, mas resto. Se, ao contrário, a cena opera por elipses e acelerações, o indício aparece como sintoma: suficiente para inquietar, insuficiente para estabilizar. Em ambos os casos, o efeito converge: o acontecimento convoca a questão do conhecimento, não como informação neutra, mas como algo que precisa ser reconhecido como legítimo para circular.

Essa sequência também abre espaço para a intertextualidade como estrutura de leitura. A presença do tubarão convoca um imaginário cinematográfico já sedimentado e, com isso, ativa um repertório que o espectador traz consigo. O ponto não é a referência em si, mas seu efeito: ela sugere um esquema dramático em que um risco é conhecido (ou poderia ser conhecido), mas a gestão desse risco depende de decisões atravessadas por conveniências e interesses. Em *O Agente Secreto*, o indício desloca o debate do risco "natural" para o risco "socialmente administrado": a violência não é apenas um evento, é um problema de circulação de informação, de silenciamento e de disputas por legitimidade do saber.

Em chave de memória, o indício material é decisivo porque ele insinua que o passado autoritário não se preserva apenas em documentos. Ele também

persiste como restos, rumores, marcas e fragmentos que retornam de modo inquietante. Assim, se a caricatura do delegado tende a reduzir o problema ao rosto do abuso, a perna no tubarão reintroduz complexidade: ela aponta para circuitos de poder que administram o que pode ser reconhecido, dito e lembrado. Aqui, o eixo "poder–conhecimento–memória", sem o qual é impossível compreender a realidade como "unidade do fenômeno e da essência" (Kosic, 1976), ganha densidade: a violência aparece menos como certeza e mais como vestígio disputado.

4.3 A "PERNA CABELUDA": MITO URBANO COMO CIFRA DO MEDO E DO SILÊNCIO

A sequência da "perna cabeluda",[8] figura oriunda do imaginário urbano recifense e reapropriada pelo filme, atacando pessoas em uma praça à noite, opera em registro diverso daquele da legibilidade imediata. Sua força não está em oferecer uma figura plenamente estabilizada da ameaça, mas em construí-la por meio da penumbra, vegetação, fragmentação visual e irrupção súbita, no interior de um espaço urbano ordinário. À noite, os trechos sombreados e os obstáculos do quadro dificultam a identificação plena do que ataca, enquanto a presença de bancos, transeuntes e situações cotidianas torna ainda mais inquietante a entrada do insólito.

É justamente por isso que a cena transporta a experiência social do medo para uma gramática em que realismo e fantasmagoria se atravessam. A questão analítica não consiste em decidir se o motivo é literal ou apenas simbólico, mas em compreender a sua função cultural: em contextos de controle e opacidade, aquilo que não circula como informação plena pode persistir como rumor, lenda e mito urbano. A "perna cabeluda" aparece, assim, menos como personagem do que como cifra visual do indizível.

Esse mecanismo é particularmente relevante para a memória do autoritarismo, o qual pode, ou melhor, deve ser analisado em seus diferentes planos como abuso na constituição ou no exercício do poder de autoridade, como regime político, como ideologia política e como fenômeno psicológico-social (Fragoso, 2015).[9] Quando a fala pública é condicionada por medo, censura formal ou autocensura, o acontecimento social tende a buscar formas indiretas de expressão. O mito urbano, nesse contexto, pode funcionar indiretamente como registro social, ao transformar em figura narrável uma experiência difusa de medo. A "perna cabeluda" pode ser lida, portanto, como uma cifra do não dito: um modo de nomear uma presença de violência que ronda o espaço público, sem que se possa atribuí-la diretamente.

[8] A sequência analisada situa-se aproximadamente entre 1h49min e 1h52min da versão do filme utilizada nesta pesquisa.

[9] Neste particular, o escólio de Fragoso (2015, p. 385-386), sobre as acepções (possíveis) do autoritarismo: "O autoritarismo, no contexto de abuso na constituição ou exercício do poder de autoridade, se caracteriza pelo fato de que a autoridade é ilegítima ou ilegalmente constituída ou exercida. Como regime político, o autoritarismo se caracteriza por se opor à existência ou ao pleno funcionamento das instituições democráticas (Parlamento, imprensa, oposições políticas) e dos direitos e garantias individuais. Como ideologia política, o autoritarismo se caracteriza por defender concepções anti-igualitaristas e anti-individualistas da sociedade, colocando a ordem e a segurança como princípios cardeais. Por fim, como fenômeno psicológico, o autoritarismo se caracteriza por (i) concepções maniqueístas e arraigadas do mundo; (ii) criação, a partir de um valor de identidade, de grupos dentro e fora; (iii) maior necessidade de ordem e segurança; (iv) prontidão de submissão e obediência à autoridade, conformidade e apego à tradição e a normas convencionais; (vi) propensão à intolerância e até à hostilidade; (vii) tendência à seletividade; e (viii) tendência a raciocinar por preconceitos e estereótipos".

Formalmente, essa cifração costuma ser construída por noite, sombra e fora de campo. A noite não é apenas cenário; ela é condição de indeterminação: o espectador vê algo, mas não estabiliza plenamente. O fora de campo pode assumir papel central, o que não se mostra (origem, autoria, comando) sustenta uma atmosfera em que o medo é reconhecido, mas não explicado. Esse regime formal se aproxima de uma política da memória baseada em lacunas, não se trata de "falta de informação" apenas, mas de um modo de existência social do passado autoritário, presente como rumor, como espectro, como ameaça que não se enuncia em linguagem direta.

Aqui cabe, com prudência, a hipótese interpretativa sugerida: a cena pode funcionar como metáfora para violências que circulam sem relato público, seja por interdição institucional, seja por medo social. Importa frisar: o artigo não afirma um referente histórico específico; afirma o efeito cultural da cena. Em termos de Direitos Humanos, esse efeito é significativo porque aponta para o modo como a memória se forma quando o conhecimento é capturado: aquilo que não se registra como fato pode persistir como lenda. E a lenda, longe de ser mero folclore, torna-se arquivo cifrado de uma experiência coletiva de ameaça.

4.4 SÍNTESE DIALÉTICA: DO RISCO DE SIMPLIFICAÇÃO À SINGULARIZAÇÃO INTERTEXTUAL

A articulação entre as três sequências permite sustentar uma tese equilibrada sobre a obra. De um lado, a tipificação do delegado pode aproximar o filme de um repertório previsível: uma crítica direta ao abuso estatal que, embora eficaz, pode mitigar a "reflexão fundadora de um novo sentido" (Castanheira Neves, 1998) quanto aos mecanismos menos espetaculares dos autoritarismos (e inquisitorialismos), não apenas em "nível molar" (política central), mas também em suas dimensões "moleculares" (micropolítica) (Amaral, 2021). Esse é o "custo" da caricatura: ela entrega uma leitura pronta e, com isso, arrisca apagar complexidades, no caso, das corporações policiais, que seriam relevantes para uma memória pública orientada por responsabilização e prevenção.

De outro lado, o filme se singulariza ao deslocar o regime de representação para uma gramática de indícios e cifras. A perna no tubarão introduz o vestígio material que exige interpretação e disputa; a "perna cabeluda" converte o medo em mito urbano, sugerindo como a violência pode circular quando a enunciação direta se torna arriscada ou impossível. Com isso, poder e conhecimento deixam de aparecer apenas como temas do enredo e passam a operar como condição de circulação dos relatos, ou seja, daquilo que pode ser narrado e lembrado.

O resultado é uma tensão produtiva, não uma contradição que "anule" o filme. *O Agente Secreto* pode começar por um gesto de tipificação que parece reiterar fórmulas conhecidas, mas reabre o tema ético, político e estético do autoritarismo ao mobilizar intertextualidade e motivos urbanos como dispositivos de leitura.

Assim, em chave de Direitos Humanos, o filme contribui não apenas por "denunciar" um período, mas também por sugerir uma pergunta mais difícil: como se forma a memória pública quando o conhecimento é capturado e quando o medo precisa ser dito por vias indiretas?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu de uma preocupação metodológica: compreender como escolhas formais e narrativas intervêm na formação de memória cultural sobre o autoritarismo, evitando tanto a leitura panfletária quanto a neutralidade indiferente. Para isso, adotou-se uma entrada crítica, por meio da tipificação do delegado. Em seguida, examinou-se como o filme singulariza sua abordagem por intermédio de indícios materiais e motivos intertextuais/urbanos.

Os achados podem ser sintetizados em quatro pontos:

Primeiro, a construção caricatural do delegado funciona como um atalho dramático, acelerando a crítica ao aparato coercitivo, mas impondo um custo interpretativo, pois pode reduzir a inteligibilidade dos mecanismos cotidianos e ambivalentes pelos quais o autoritarismo se reproduz.

Segundo, a sequência da perna no tubarão introduz um regime de significação por vestígios, deslocando a narrativa do campo das certezas morais para o campo das disputas pela legitimidade do conhecimento e pelas condições de narratividade.

Terceiro, a "perna cabeluda" opera como cifra do medo, sugerindo que, em ambientes de opacidade e controle, a experiência coletiva pode ser registrada por meio de rumor, mito e fantasmagoria — formas indiretas de arquivo.

Quarto, a articulação desses motivos permite uma síntese dialética: embora o filme flerte com a previsibilidade representacional ao tipificar o agente estatal, ele reabre o tema da ditadura por uma via estética que enfatiza lacunas, duração e a circulação indireta da memória.

Em chave de Direitos Humanos, a contribuição do filme (e desta análise) não reside em reduzir a discussão a "bons e maus", mas em iluminar como o poder e o conhecimento estruturam a memória pública: o que pode circular como relato, o que fica cifrado, o que é neutralizado e o que retorna como vestígio. Como limite, registra-se que o artigo se baseou em três sequências específicas. Análises futuras poderiam ampliar o corpus, comparar com outros filmes sobre memória autoritária e testar a hipótese da tipificação estatal em diferentes registros de gênero.

Sem esquecer as ressalvas quanto às representações caricaturais, comuns em segurança pública, aqui aplicáveis, como saldo, a leitura proposta sustenta que *O Agente Secreto* oferece material fértil para discutir, com sobriedade, o vínculo entre conhecimento e memória em regimes de poder, núcleo conceitual que permanece atual para a reflexão sobre Direitos Humanos.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Augusto Jobim do. *Limiar* – Da Inflexão Inquisitiva: sobre a *acusatoriedade* no processo penal. *In*: GLOECKNER, Ricardo Jacobsen (org.). **Sistemas processuais penais**. 2. ed. São Paulo: Tirant lo Blanch, 2021, p. 411-438.

BATISTA, Nilo. A Violência do Estado e os Aparelhos Policiais. **Discursos Sediciosos: crime, direito e sociedade**, ano 2, n. 4, Rio de Janeiro, Instituto Carioca de Criminologia, p. 145-154, jul./dez. 1997.

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

CASTANHEIRA NEVES, Antonio. Entre o “legislador”, a “sociedade” e o “juiz” ou entre “sistema”, “função” e “problema” – os modelos atualmente alternativos de realização jurisdicional do direito. **Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra**, vol. LXXIV, p. 1-44, 1998.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. S. Senra. São Paulo: Editora 34, 2020.

FRAGOSO, Christiano Falk. **Autoritarismo e sistema penal**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.

KOSIC, Karel. **Dialética do Concreto**. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

O AGENTE SECRETO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2025. Filme.

PÉREZ LUÑO, Antonio-Enrique. **Teoría del Derecho:** una concepción de la experiencia jurídica**.** 6. ed. Madrid: Tecnos, 2007.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Violência, Crime e Sistemas Policiais em Países de Novas Democracias. **Tempo Social, Revista de Sociologia da USP**, v. 9, n. 1, p. 43-52, mai. 1997.

PINTO, Álvaro Vieira. **Consciência e realidade nacional:** 1.º volume: a consciência ingênua. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.