



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**CINEMA E IDEOLOGIA: A ESPETACULARIZAÇÃO E OS DISCURSOS ACERCA
DO POLICIAL E DO BANDIDO NA SOCIEDADE MODERNA**

Sidney de Paulo

SÃO CARLOS
2011



Universidade Federal de São Carlos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

CINEMA E IDEOLOGIA: A ESPETACULARIZAÇÃO E OS DISCURSOS ACERCA DO
POLICIAL E DO BANDIDO NA SOCIEDADE MODERNA

SIDNEY DE PAULO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Linguística da
Universidade Federal de São Carlos,
como parte dos requisitos para a obtenção
do Título de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello

São Carlos - São Paulo - Brasil
2011

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

P331ci

Paulo, Sidney de.

Cinema e ideologia : a espetacularização e os discursos
acerca do policial e do bandido na sociedade moderna /
Sidney de Paulo. -- São Carlos : UFSCar, 2011.
113 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2011.

1. Linguística. 2. Cinema brasileiro. 3. Semiótica. 4.
Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975. I. Título.

CDD: 410 (20^a)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Valdemir Miotello

Profa. Dra Irene de Araújo Machado

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Valdemir Miotello
Machado
Arthur de Sá Neto

“Ninguém luta contra a liberdade; no máximo luta-se contra a liberdade dos outros. Por isso todos os tipos de liberdade existiram sempre, às vezes como uma prerrogativa particular, outras como um direito geral”

(Karl Marx)

Esta dissertação é dedicada à minha filha, Ana Laura de Souza Paulo, que me constitui melhor e mais forte a cada dia.

(São Carlos, 2011)

Agradeço aos meus familiares, aos amigos e às pessoas queridas que estiveram comigo todo este tempo e me auxiliaram nos momentos de dificuldades; à banca de professores, Irene Araújo Machado e Arthur Autran de Sá Neto pela grande contribuição na qualificação deste trabalho; a Valdemir Miotello, orientador e amigo, com quem pude muitas vezes estabelecer diálogos essenciais para a pesquisa.

RESUMO

A luta entre mocinho e bandido não é uma temática recente na história do cinema. No caso da cinematografia nacional, encontramos, em algumas obras, uma separação em dois pólos: policial e bandido. Contudo, o que é bastante curioso notar é o fato de que em filmes como *Carandiru*, de Hector Babenco (2002) ou *O bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968) o bandido parece incorporar o herói, ao passo que cabe ao policial o aspecto de vilão. Recentemente, em 2007, José Padilha apresentou ao público o filme *Tropa de Elite*, no qual os mesmos signos ganharam novos sentidos, ao colocar policial = herói e bandido = vilão. Percebemos, então, o caráter multifacetado do signo que é capaz de refletir e refratar diversas realidades sociais e grupos. Portanto, um caráter ideológico deve lhe ser reconhecido, como o fez o filósofo russo Mikhail Bakhtin. Todavia, nota-se ainda que o sentido não está nem no produtor fílmico, nem no filme e tampouco no público, mas sim numa relação produtor/filme/público. Por outro lado, entrar na mera questão de descrever o enunciado fílmico a fim de estabelecer quem é o herói ou o vilão acaba por tornar-se um estudo vazio, dado que isso não parece ser o cerne do problema. A rotina do capital na sociedade contemporânea não mais tem como mercadoria apenas bens materiais, ela expandiu seu conceito e vende-se o medo, anseios e sonhos humanos. O processo capitalista trabalha de maneira bastante paradoxal, pois cria, em um primeiro momento, a necessidade de algo, para, em seguida, vender este produto. Por intermédio da espetacularização do acontecimento, as figuras do policial e do bandido são as novas mercadorias modernas. Logo, o presente trabalho tem por finalidade propor um estudo dos sentidos para estes signos, pensados no movimento constante entre o mundo ético e estético, segundo o pensamento bakhtiniano.

PALAVRAS-CHAVE: cinema nacional; signo; estudos bakhtinianos.

ABSTRACT

The fight between cops and robbers is not a recent theme in the history of cinema. In the case of Brazilian cinematography, we can find out in some works, a separation into two areas: police and robbers. However, what is curious to note is the fact that in such films as *Carandiru*, by *Hector Babenco* (2002), or *O bandido da Luz Vermelha*, by *Rogério Sganzerla* (1968) the villain seems to embody the hero, while it is up to police looks like a villain. Recently, in 2007, Jose Padilla has showed the public the film *Tropa de Elite*, in which the same signs got new directions, putting police, as bandit and hero, or villain. We realize, then, the multifaceted issues of the sign that is able to reflect and refract various groups and social realities. Porting an ideological character it must be recognized, as did the Russian philosopher Mikhail Bakhtin. However, we also note that sense is neither the producer of film, neither the film nor the audience, but in a relationship product / movie / public. On the other hand, entering just a matter of describing the filmic utterance in order to establish who is the hero or the villain ends up becoming an empty study, since it does not seem to be the crux of the problem. The agenda of Capital in contemporary society no longer has the goods only material goods, it has expanded the concept and sell fear, longing and human dreams. The capitalist process works quite paradoxical, because it creates, at first, the need for something, to then sell this product. Through spectacularization the event, the figures of the police and the Bandit are the new modern goods. Therefore, this paper aims to propose a study of the meanings to these signs, designed in constant motion between the ethical and aesthetic world, according to Bakhtinian thought.

KEYS-WORD: Brazilian cinema; Sign; Bakhtinian studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: O ponto de vista dos presos	61
Imagem 2: Majestade, Lula e Sem Chance. Destaque para o cartaz	68
Imagem 3: Antônio carregando Valdomiro que estava doente	70
Imagem 4: Homem carrega o companheiro baleado	70
Imagem 5: Sentenciado morre com os braços abertos.	71
Imagem 6: Cristo na Cruz	72
Imagem 7: Morte de Peixeira.	72
Imagem 8: Lula recebe um tiro na mão.	73
Imagem 9: Cão e gato se olham. Ao fundo um homem morto.	74
Imagem 10: O policial convencional	76
Imagem 11: Agentes penitenciários	76
Imagem 12: Vigiar e punir	77
Imagem 13: André Matias pede a atenção dos colegas	78
Imagem 14: A sala de aula em silêncio	79
Imagem 15: Capitão Nascimento esfrega o rosto de um garoto em um cadáver	80
Imagem 16: O interrogatório	81
Imagem 17: O policiamento de Choque	82
Imagem 18: Presságios da explosão	86
Imagem 19: Sangue e água	88
Imagem 20: O olhar do Estado	88
Imagem 21: Nossa Senhora	89
Imagem 22: Pistas da explosão de Nascimento	90
Imagem 23: Pátio de viaturas da polícia	91
Imagem 24: Local de trabalho de Matias	91
Imagem 25: Movimento de significação	103

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I: Policial e bandido como personagens do social	
1. Dificuldades no estudo da relação polícia e bandido	21
1.1. Vigiar...	25
1.2. E punir	30
1.3. Um jogo criado pelo Estado	33
1.4. Língua, sociedade e cinema	41
1.5. O dualismo epistêmico brasileiro	51
Capítulo II: A espetacularização do acontecimento	
1. Carandiru e Tropa de Elite	56
1.1. A ausência do Estado	65
Capítulo III: O movimento de significação	
1. Diálogo entre as obras	86
1.1. Revisitando a palavra outra	92
1.2. A construção do espetáculo	96
Considerações finais	105
Escritos	109
Audiovisuais	112

INTRODUÇÃO

Quando eu era pequeno, assistia eletrizado àqueles filmes de cadeia em branco e preto. Os prisioneiros vestiam uniformes e planejavam fugas de tirar o fôlego na cadeira do cinema. Em 1989, vinte anos depois de formado médico cancerologista, fui gravar um vídeo sobre AIDS na enfermaria da Penitenciária do Estado [...] Quando entrei e a porta pesada bateu atrás de mim, senti um aperto na garganta igual ao das matinês do cine Rialto, no Brás.

Dráuzio Varella

Muitas das vezes me pego a imaginar por onde anda o pensamento do homem, mas a humanidade é tão grande que logo desfaço essa insana procura por algo que é maior do que eu. Por outro lado, sinto que de fato tenho um lugar bastante interessante nesse mundo e que não deveria me preocupar (em um primeiro momento) por onde vagueiam os pensamentos alheios, porém pôr-me a localizar o meu. Tantos caminhos, tantos movimentos de idas e vindas levam a crer que não há limite para a consciência. E ainda não posso negar que essa consciência que agora fala, só fala porque existe um interlocutor, fala em função dele, dirige/constrói o seu discurso em conjunto:

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra se apóia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 1986, p. 115).

Ninguém fala daquilo que não o toca. Precisamos nos sentir provocados, motivados, incomodados a falar. É como se algo nos “cutucasse” a alma. Então, posso dizer que me sinto incomodado ao escrever, porém, perguntar-se-á o leitor: o que tanto lhe aperta o coração?

Ora, por vezes sinto-me assim. Cada palavra do Outro são provocações. Encontramo-nos em um campo comum, a linguagem, e nela digladiamos a todo o momento. Esses embates são formas magníficas de constituição da minha identidade e enganam-se quem pensar que prefiro viver em paz. Quero estar em combate, quero ser diferente, quero estar em contato com os mais diversos tipos de sujeitos. Como diria John Donne “cada homem é uma partícula do continente, uma parte da terra; se um torrão for arrastado pelo mar, a Europa fica diminuída [...] a morte de qualquer homem diminui-me, porque sou parte do gênero humano”.

Hoje, posso dizer que meu motivo de escrever é o cinema. Não foram poucas as vezes que estive diante de um filme e vivi aquele instante como se ele estivesse grudado na minha vida. O mesmo penso que o leitor já tenha sentido, afinal, quem de nós nunca esteve diante das mágicas telas de um cinema e sonhou? Sentiu-se na pele do mocinho ou do bandido, procurou aventuras intangíveis, enfrentou o perigo, riu, chorou, viajou o mundo e, porque não, o universo, enquanto o corpo permanecia estático em uma poltrona? Todavia, quantos de nós, ao nos encontrarmos no mundo real, percebemos que a realidade vista no cinema trazia certo filtro e reconstruía o mundo através dos olhos do produtor? Ou ainda, percebemos que eram nossos olhos que completavam o mundo cinematográfico? Mesmo no real, parecia que ainda vivíamos a história de um filme, nossas sensações ainda mesclavam-se com aquelas que sentíamos ao ver nosso herói (seja ele o vilão ou o bandido) matutando a próxima aventura.

A realidade se apresentava diferente, mas ela se confundia com a arte. Antes de vivermos aquele mundo, nós já o conhecíamos (com algumas ressalvas). É como se a arte trouxesse nela o mundo condensado, os sentimentos do mundo incorporados em um único momento. Dráuzio Varella sentiu o momento mágico de encontro com a arte, viveu a realidade, e novamente, suas experiências, suas ideologias tornaram-se arte, em forma de romance: *Estação Carandiru*. Mas isto ainda diz pouco, porque o autor não viveu separadamente arte e vida, ele as viveu simultaneamente, como se elas entrelaçassem, como se elas fossem uma e ao mesmo tempo duas (forçando absurdamente o campo da lógica).

E quantos Dráuzios existem no mundo? A resposta poderia ser que existem mil ou milhões. Contudo, será mesmo que existem tantos? Poderiam existir diversas pessoas com o mesmo nome, com as mesmas características, vivendo no mesmo lugar e não seria a mesma pessoa. Cada indivíduo é diferente, teve uma formação ideológica diferente, experiências de vida, sentiu coisas díspares. Logo, existe apenas um Dráuzio. Mas um Dráuzio traz em si todos os olhares e sentimentos do mundo? Infelizmente, ou felizmente, a resposta seria não. Ele é incompleto e só encontraria tal completude no momento de junção com os outros Dráuzios, Josés, Tíbetios. Cada um carrega determinadas experiências e, por isso, excede sua

visão sobre o outro, ao passo que o outro também o faz. E o outro teria que ser necessariamente um indivíduo? Ora, quando o Dráuzio ia ao cinema, de certa forma ele também era completado. O filme também tinha sobre ele um excedente de visão, porque o cinema parecia ser o próprio homem. E perceberíamos então que é o nosso olhar que humaniza o objeto. Da mesma forma, o cinema já não nos parece tão completo, porque ele também precisa do Dráuzio para fazer sentido.

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo é um momento do meu viver-agir. Tal pensamento, enquanto ato, forma um todo integral: tanto o seu conteúdo-sentido quanto o fato de sua presença em minha consciência real de um ser humano singular, precisamente determinado e em condições determinadas – ou seja, toda a historicidade concreta de sua realização – estes dois momentos, portanto, seja sua realização, seja o histórico-individual (factual), são dois momentos unitários e inseparáveis na valoração deste pensamento como meu ato responsável (BAKHTIN, 2010-b, p. 44).

Neste caso, resta dizer ao meu leitor que quando em 2002 também entrei pela primeira vez em uma penitenciária (primeiro como professor alfabetizador e, a partir de 2004, ocupando o cargo de Agente de Segurança Penitenciária), comecei a olhar o problema da criminalidade de um lugar diferente e passei a refletir sobre estes filmes que tanto gostei (filmes nacionais que tratam da violência urbana). Agora, pode-se entender melhor de onde eu falo. E as palavras que saem de minha boca estão todas embainhadas, fundidas com o que sou. Elas significam e re-significam instante após instante, porque nós já não somos também o que fomos há alguns minutos.

Assim, falar de bandido ou de polícia no cinema não é somente dissertar sobre um assunto alheio, não é observar um fenômeno externo. Dissertar é estar em contato com esse objeto que faz parte de minha história e se constrói diante dos meus olhos. É completar-se por ele e completá-lo. Junto com o leitor, quero olhar para o cinema, quero identificar o signo policial e bandido em meio à diferença, navegar nas águas da ética e da estética e reeducar nossos ouvidos para escutar as vozes ocultas em cada palavra. Logo, essa dissertação é minha,

porque carrega o meu ponto de vista, mas, ao mesmo tempo, é nossa porque depende de cada leitor, meu parceiro de escritura.

Acredito que a temática do crime não é o cerne das preocupações atuais, mas sim advém de um longo período da história brasileira. A segurança pública por vezes é alvo de críticas, bem como o sistema penal, no Brasil. Talvez, o que faz o tema ser bastante recorrente seja ainda a eterna questão: o que faz um sujeito cometer crimes? Parece que o criminoso é sempre o mesmo, independente da época que estamos falando. Parece que a idéia de crime é clara e pode ser tratada da mesma forma em que se tratam proposições lógicas como dois mais dois são quatro. A provocativa seria maior se nos perguntássemos: o criminoso realmente existe? A polícia é necessária? O crime é substancialmente construído de modo universal, retrato de uma verdade absoluta?

Apesar de o homem ser, por excelência um ser social, a sociedade não deixa de ser uma construção do próprio homem e, os lugares que cada um ocupa são distribuídos conforme uma ideologia hegemônica que está a favor de uma classe privilegiada, que almeja manter seu poder sobre as massas. Isso quer dizer que se em uma determinada sociedade vive uma realidade do capital, seus valores, ensinados pela escola, pelo Estado, pela Igreja, são valores capitalistas. Doravante, caso eu apresente um posicionamento tão simplista como este, seria certamente vítima de críticas. Não se pode pensar que estas relações de poder sejam apenas exercícios de dominação que não recebem, em contrapartida, uma força oposta. Quero dizer que são diversas ideologias correntes em uma sociedade e infinitas que nascem e morrem constantemente nas relações mais imediatas do cotidiano e forma uma “reação” a palavra do outro.

Essa palavra que é neutra ao passo que tem possibilidades de entrada em diversos grupos sociais, ao mesmo tempo, carrega esses vários sentidos que se fixam a ela. Olhando por tal óptica é aceitável entender que um estudo do discurso extravasa uma mera descrição lingüística de estruturas e busca compreender as realidades humanas e, principalmente, como a linguagem media homens e mundo. Por isso ser passível de dizer que qualquer luta de poder passa antes pela luta da palavra, pela estabilização dos sentidos. Para que tudo continue “funcionando” plenamente em uma sociedade o discurso hegemônico tentará sempre inscrever apenas um sentido para cada signo, fazendo de sua realidade, a verdade universal. Mas quando “treinamos” nosso ouvido para entender a complexidade do signo, somos capazes de ver nele a verdadeira dialética, contrária à anulação das vozes e à uníssona, e deparar-nos-emos com mundos vastos além daquela grande voz *apagadora*. O que se faz

quando educamos nosso ouvido é algo mais profundo que escutar, nós passamos a auscultar o Outro.

Uma teoria, para ser efetivamente viva é preciso ser pensada por um sujeito concreto, situado historicamente em um tempo específico. A procura de uma verdade absoluta, de fato, torna-se vazia e sem significação. A verdade científica, sem a verdade do sujeito é falha. Sabe-se que os corpos já caíam antes de Newton ter descoberto as leis que regiam este fenômeno, porém elas só fizeram sentido quando pensadas por Newton. De modo geral, hoje ainda se tem uma ciência humana que tenta produzir um conhecimento universal, afastando o sujeito/pesquisador do objeto pesquisado e da vida. A ilusão e esperança de que esta ciência possa criar “leis imutáveis” (para avançar por teorias e sistemas) logo é desfeita quando devolvemos o movimento ao mundo¹.

Refletir acerca das relações sociais do mesmo modo que se praticava a ciência natural gerou longos conflitos na história do conhecimento. Isso porque se queria estudar o homem positivamente e estático, acreditando-se que este seria o caminho de construção da ciência humana. Um preço deveras alto, ao custo de, na trilha, tirar desta ciência o seu principal objeto: o Homem. Por outro lado, essa odisséia constituiu certo pluralismo paradigmático e, correntes como o estruturalismo, a fenomenologia, o existencialismo, deixaram evidências de que existe não apenas uma realidade, mas sim recortes. Melhor do que falarmos de “recortes do real”, podemos nos dirigir à outra idéia: aquela que reintegra o lugar de direito do sujeito e compreende que ele não faz um recorte; para ele aquela é a realidade em si. Não obstante, um contato com outros sujeitos expande o olhar no mundo, em um processo de inter-relação contínuo.

Ao pensar em um universo dialógico, podemos, igualmente, refletir acerca do que Bakhtin chama de discurso citado, pois todo discurso é um discurso reproduzido, ou seja, recorre a um discurso do outro. Quando falamos, sempre utilizamo-nos da palavra alheia, seja como imitação, citação, uma tradução literal, seja através de formas de transposição que comportam diferentes níveis de distanciamento, como a crítica ou o comentário. Por outro lado, essas palavras não estão isoladas dos contextos, elas carregam valores, formam textos, enunciações completas e são, por excelência, ideológicas. Claro que não somos meros

¹ A proposta da arquitetura bakhtiniana consiste em um estudo dialógico dos fenômenos sociais. Para que este seja uma investigação contundente é preciso partir do princípio de Heráclito, ou seja, “Nenhum homem banha-se duas vezes no mesmo rio”. Em outros termos, se aceita a constante mudança das coisas/seres e aponta para uma reflexão que se detém em um objeto específico, porém não deixa de considerar o restante do contexto em que ele está inserido.

reprodutores de palavras alheias, nós as tomamos e as manipulamos conforme nosso projeto de dizer. Isso significa que falar, tanto em sua forma escrita ou oral, é utilizar-se de peças que se obtém desmontando discursos outros, que, por sua vez, são materiais já manipulados.

A proposta dessa pesquisa, então, tem bases fundadas em uma ciência humana que insiste na presença do sujeito em sua incompletude. Encontra em Bakhtin um princípio heurístico de investigação, o dialogismo, que abarca estudos semiológicos e, por conseguinte, culturais. A dificuldade maior está em se praticar um pensamento diferente daquele que ainda se prende as amarras do academicismo. Segundo Irene Machado (2006), pouco se sabe da vida do filósofo russo, mas o pouco que se tem, graças à bibliografia escrita por Clark e Holquist, “nos autoriza a dizer é que o pensamento de Mikhail Bakhtin nunca coube e não cabe até hoje nos limites do pensamento acadêmico” (p. 70). Todavia, mantém-se consciente de que a validade da arquitetura bakhtiniana só se faz porque ela é pensada por um sujeito-pesquisador situado em seu próprio tempo.

Toda vez em que se propõe um estudo bakhtiniano, é comum ouvir a crítica de ausência de método. A primeira coisa a se fazer é desmistificar e ratificar essa idéia. Ratificar porque se o leitor espera em Bakhtin um método fechado, estrutural, nos moldes já consagrados do “fazer científico”, então a filosofia bakhtiniana não tem método. Por outro lado, se aceitamos o caminho do dialogismo, se buscamos compreender a dimensão de suas categorias, o método é facilmente construído por intermédio de pistas que estão presentes em toda a obra do pensador. Neste caso, podemos ouvir o conselho que *Marxismo e filosofia da linguagem* dão para aquele que almeja seguir um estudo do discurso:

1. Não separar a ideologia da realidade material do signo (colocando-a no campo da “consciência” ou em qualquer outra esfera fugidia e indefinível).
2. Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico).
3. Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material (infraestrutura) (BAKHTIN, 1986, p. 43).

Por vivermos na hegemonia capitalista, tudo parece ter tornado-se mercadoria, de objetos a pessoas. A rotina do capital pressupõe o progresso agressivo, sem mensura dos efeitos colaterais do sistema (a marginalização, a desigualdade, a extinção do patrimônio

natural). No conjunto, parece que não existem mais perguntas sem respostas (respostas capitalistas) e estas asseguram a estabilidade dos discursos doutrinários de uma elite. Pensemos na política e o que ela vem repetindo ano após ano. “Vamos acabar com a fome, com o analfabetismo”; “Resolveremos os problemas da segurança pública”; “Criaremos mais empregos através de parcerias com as empresas”. Estes são exemplos que, claro, refletem a utopia de qualidade de vida almejada pelo povo e, ao mesmo tempo, são mercadorias vendidas pelas campanhas eleitorais².

O mesmo nós encontramos em outros discursos. A cinematografia brasileira vem retratando, em muitas fases da história, a batalha constante entre policiais e bandidos, ora exaltando o primeiro, ora o segundo. Um olhar muito rápido nestes filmes poderia levar-nos a caracterizá-los, a exemplo de *Carandiru*, de Hector Babenco, como uma espécie de romantização do crime, ao preferir a figura do criminoso como herói de uma sociedade, atribuindo a estes predicados positivos. Todavia, isso não seria uma abordagem satisfatória do problema. A figura do policial também aparece em algumas obras de forma romantizada e, tanto aquela quanto a do bandido não são necessariamente imagens heróicas. O jogo entre essas personagens apresenta-se embainhada em outro discurso, um discurso que ultrapassaria a fronteira do Estado e o afetaria de modo significativo: o capitalismo.

O tempo instituiu uma nova concepção de mercadoria. Hoje, ela não se resume a bens materiais, como computador, carros ou casas. Na sociedade moderna comercializam-se sonhos, medos, anseios e esperança. O sentimento humano tornou-se também objeto de consumo e até mesmo o amor tem um “molde” pré-estabelecido pelos valores sociais. Tomo como exemplo uma propaganda de margarina muito difundida em redes televisivas. Uma família feliz, composta por pai, mãe, filhos e um cão, unidos no horário do café matinal e deliciando-se com a referida margarina. A concepção de família difundido neste caso corresponde com todas as realidades de família existente? A resposta é simples: não. Observam-se facilmente famílias bem diferentes: mãe e filhos; pai e filhos; casal sem filhos (tanto casais heterossexuais quanto homossexuais); casais com filhos e sem um cão; filhos criados pelos avôs. Logo, a propaganda vende dois produtos: a margarina e o ideal de família.

Além disso, quando alguém diz “Deus abençoe as famílias”, caberia discutir a qual família este locutor está se referindo. Será que quando a Igreja católica profere essas palavras

² Pode-se dizer que as eleições no Brasil viraram um show. Com a presença de celebridades televisivas e o auxílio dos meios de comunicação em massa, elas espetacularizam o ato democrático e fazem do cenário nacional um “imenso picadeiro” que oculta a real importância do voto.

ela está levando em consideração a minha construção de família ou a realidade preconizada pelo clero? Novamente a resposta é evidente. Diante das diferentes realidades e, em virtude do próprio movimento social, a Igreja, primeiro, tem que conceituar o que é o amor, o que é deus, o que é casamento para, por fim, dizer o que é família. “Deus abençoe as famílias”, mas as famílias que se enquadram na verdade que o locutor tem. De modo similar é a venda de qualquer outro tipo de mercadoria: eu vendo o ideal de família, o ideal de vida feliz, de saúde, de amor.

Por outro lado, suponhamos que eu venha de uma família composta apenas de mãe e uma irmã. Sinto-me feliz nesta composição, sinto-me amado. Porém, um discurso que insiste naquela família ideal, tenta colocar para mim que a minha família é “errada”, que não posso ser feliz e nem ter deus comigo, porque a minha realidade é “desestruturada”. Nota-se um grande paradoxo na rotina do capital, pois está fundamentado em dois momentos: no primeiro constrói-se uma necessidade; depois se vende um produto para suprir aquela necessidade adquirida. No final, são “duas mercadorias vendidas pelo preço de uma”.

No caso da figura do policial e do bandido pode-se dizer que estes se tornaram mercadorias. Entretanto também se vende o sentimento de medo que se associa a ambos. Deve-se acreditar na necessidade de um policial porque temos medo do bandido. Deve-se acreditar na força revolucionária do bandido porque temos medo do policial. Destarte, produz-se certa insegurança e transfere-se o eixo da discussão para a vital importância da organização social em regras, governantes e governados. O medo acaba sugerindo uma forma de discurso monologizante que diria ao locutor: “tudo é incerto e por isso devemos fortalecer a base de nossa sociedade em leis mais severas e governantes mais aptos em suas tarefas”. Enquanto mantemos uma visão estabilizada, mantemos igualmente oculta em uma roupagem metafórica da palavra, outras sociedades possíveis e existentes nas relações cotidianas.

Em torno da mercadoria policial e bandido gira sempre o espetáculo. Para a eficiência dos mecanismos mercadológicos surge a espetacularização como um exagero da realidade, um efeito de luz e fumaça que transfere ao acontecimento algo extraordinário e dogmático. A tendência do espetáculo é separar a vida do objeto contemplado:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação. As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a

unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo (DEBORD, 2003, p. 8).

Ainda segundo Debord,

O espetáculo é uma permanente guerra do ópio para confundir bem com mercadoria; satisfação com sobrevivência, regulando tudo segundo as suas próprias leis. Se o consumo da sobrevivência é algo que deve crescer sempre, é porque a privação nunca deve ser contida. E se ele não é contido, nem estancado, é porque ele não está para além da privação, é a própria privação enriquecida (DEBORD, 2003, p. 25).

Quando consciente de que as relações classistas de uma sociedade não são naturais almeja-se o direito da igualdade e isso implicaria o fim da elite. No entanto é utópico crer no fim da luta de poder, porque esta não se dá somente nos domínios dos “grandes aparelhos ideológicos”, ela se dá também nas relações “menores” seja na formação familiar (o pai que ocupa um lugar diferente do filho), seja no contato médico paciente, professor e aluno, sujeito e sujeito. Todos estão nesse jogo espetacular. O real valor da proposta é colocar em evidência este jogo, fortalecendo a contrapalavra ao discurso do capital.

O estudo dos signos policial e bandido retratados no cinema nacional passa deste modo por vários aspectos que certamente não serei capaz de abarcar neste trabalho. Entretanto começo com uma pergunta simples: como se dá a construção dessas duas personagens nos filmes *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha e *Carandiru* (2002), de Hector Babenco? Ideologicamente constituído, fui levado a pensar que havia uma romantização do criminoso, associando-o à figura do herói. Por tempo discuti essa questão em diversos trabalhos, concentrando-me em dizer o porquê essas obras eram românticas. Mas, com o tempo percebi que a romantização não passava de um ponto de vista sobre o objeto e que ela era uma relação valorativa do sujeito com o mundo.

Assim, optei por procurar um caminho bastante rico que era o encontro da vida com a arte (e da arte com a vida). Este movimento integrou à pesquisa elementos importantes para a compreensão dos sentidos dos signos, pois não encara o enunciado fílmico como algo estático. A mobilidade dos conceitos que por vezes nascem no trabalho (*movimento de significação, romantização, herói, anti-herói*) evidencia os lugares por onde passou meu pensamento. Não pode o leitor esperar que eles se fechem em si, ao contrário, deve aceitar a fragilidade das fronteiras e corrigir sempre que eles pareçam estabilizados, mantendo o movimento vital do signo.

Organizo o texto em duas partes, porém sem manter-me rígido ao propósito de cada uma. Na primeira, tento fazer um fio analítico que tem origem na história da polícia e, em contra partida, uma possível delimitação da imagem do bandido. Por conseguinte, o estudo dos filmes acaba evidenciando a fragilidade (e não fragilidade) dos sentidos dos signos e passo, na segunda parte do trabalho, a investigar a voz do discurso capitalista que coloca estes como mercadorias modernas. Caso pareçam análises muito distintas ao leitor, asseguro que elas estão ligadas diretamente, pois, retrata um caminho que eu realizei na própria reflexão. O princípio mercadológico dos filmes está relacionado ao sentido que polícia e bandido adquirem nessas obras, refletindo e refratando as relações humanas atuais.

Também chamo a atenção para o movimento em espiral pelo qual optei ao redigir. Por vezes avanço e retrocedo na análise, dirijo-me ao mundo ético e volto ao estético. Isso porque pretendo demonstrar um princípio heurístico de investigação e, ao fazê-lo, acabo retomando trechos de texto já analisados e tento olhá-los por outra óptica.

CAPÍTULO I

POLICIAL E BANDIDO COMO PERSONAGENS DO SOCIAL

1. Dificuldades no estudo da relação polícia e bandido

Por onde começar? Certamente essa é a pergunta crucial de quem se propõe a falar de um assunto tão complexo como a relação entre policial e bandido. Isso porque estas relações vão além do cinema, de um povo, ou de uma época. O que parece, em primeiro momento, a base de um problema social contemporâneo, ou seja, incorpora o cerne de discussões acerca da segurança pública, na verdade, tem bases remotas no próprio ato de punir, que envolve todo aparato social de leis, como o cidadão comum encara o ato delituoso e os meios coercitivos.

Há várias possibilidades de introdução ao assunto, desde uma vasta literatura a respeito do Estado Moderno até um efetivo estudo do funcionamento interno da polícia, tal como nós a conhecemos hoje. Porém, dado que o elo entre essas duas forças, policial e bandido, é algo que não se dissolve facilmente, penso que investigar uma parte evidenciará a outra face oculta sem muitos transtornos. Antes, é necessário entender a complexidade do tema trabalhado. A figura do policial e a do criminoso estão historicamente ligadas, formam um quadro dualizado e marcam um pensamento maniqueísta de mundo. Por conseguinte, se parece tão difícil achar um ponto inicial, comecemos por onde mais nos parece sensato: pela vida.

No período entre 2002 a 2003, desenvolvi um curso de formação junto a detentos em uma penitenciária do interior do Estado de São Paulo. O tema tratado era Cidadania e Direitos Humanos e foi ministrado para grupos de 20 reclusos, totalizando 400 formados. Para discutir com eles o que é ser cidadão, ou ainda, a necessidade de leis e a iniciativa de uma divisão de trabalho, propus o seguinte exercício: “imaginem que os senhores estão em um barco que, por ventura, esta a afundar. Os senhores, grandes nadadores, com esperança de se salvar, vão em direção a uma ilha. Infelizmente, deserta. A ilha é composta de apenas uma fonte de água potável, localizada no centro do território e as ondas do mar são muito fortes para que uma jangada consiga vencê-las. Parabéns, os senhores estão vivos, mas isolados do resto do mundo... ah, e um detalhe, não há mulheres”.

Os rumores quando da última afirmação sempre foram unânimes. Em seguida, o próprio grupo começava a pensar como se fazer vivo, já que precisavam comer, proteger-se

do frio e dos animais. De pronto, organizavam-se em subclasses, responsáveis por buscar água, caçar, construir moradias e defender a pequena aldeia nascente. Com o objetivo de aumentar a tensão, aos poucos me cabia inserir situações problemas, as quais, de modo geral, recebiam soluções parecidas:

1) Se o responsável pela água se recusasse ao serviço?

Solução: “Ah, professor, os caras tem que ir. É obrigação deles. Se todo mundo está fazendo o dele, ninguém vai querer ser mais esperto e passar os demais para trás”.

2) Se a moradia construída não suportasse os desastres naturais?

Solução: “Os responsáveis deveriam ser punidos”.

3) Em um belo dia, por dádiva do destino, chegaram à ilha, três mulheres náufragas, sendo uma religiosa e com votos de castidade, outra homossexual e outra que se apaixonou pelo líder do grupo (a essa altura já há um líder). Como administrar as novas condições?

Solução: “Ah, o cara é líder, mas não tem peito de aço, vai que um dia ele chega a casa e encontra um leão? As outras, com jeitinho vão entender a precariedade da situação”.

A criação das leis e os modos de punir o infrator sempre me chamavam a atenção, pois, no Estado criado por eles, a pena capital era a mais cogitada. Logo, eu concluía para a sala: “Parabéns senhores, vocês tiveram a oportunidade de criar uma nova forma de sociedade, mas seguiram os mesmos passos de seus ancestrais. E pior, refizeram o sistema penal, incluindo nele a pena de morte, coisa essa tão abominável por vocês”.

É curioso pensar na trajetória do ato de punir ao longo da história. A criminologia, ciência que estuda os motivos que levam um indivíduo a cometer delitos, tem nela própria a certeza de que não existe como explicar o crime, pois, são diversos fatores a serem considerados e, sob a influência dos mesmos fatores, algumas pessoas podem tornar-se criminosas e outras não. Das propostas existentes, destaca-se a do italiano Cesare Lombroso, em obra publicada no ano de 1876, sob o título *L'uomo delinquente*, que atribuía o ato criminoso ao próprio sujeito. Assim, o criminoso seria identificado segundo algumas características físicas (tamanho, formato da cabeça, cor), em outros termos, alguns já nasceriam bandidos.

As teorias sociais carregam certo determinismo e partem da crença de que o meio influenciaria o sujeito e o levará a cometer delitos. Em pólo oposto ao que se propõe Lombroso, essas teorias têm por base um pensamento rousseauriano no qual o homem é bom e a sociedade o corrompe. Fatores externos, como grau de instrução, condições econômicas, marginalização social, seriam determinantes para definir um perfil do criminoso. Pessoas sem

oportunidades, pobres e analfabetos seriam mais propensas a cometer delitos. De regra, ao que parece, justifica-se o ato criminoso, porém, sujeitos que não cresceram sob estes fatores também podem entrar para o mundo do crime e outros que estiveram sob essas influências nunca se tornaram criminosas.

Para Rousseau, em uma descrição hipotética do estado natural do homem, apesar de, desigualmente dotado pela natureza, os homens de fato eram iguais; eles viviam isolados um do outros e não estavam subordinados a ninguém; eles evitavam uns aos outros como fazem os animais selvagens. Segundo ele, cataclismos geológicos reuniram os homens para a idade de ouro descrita em vários mitos, uma idade de vida comunal primitiva na qual o homem aprendia o bem junto com o mal. A descoberta do ferro e do trigo iniciou o terceiro estágio da evolução humana por criar a necessidade da propriedade privada. Por fim,

Rousseau não pretendia que o homem retornasse à primitiva igualdade, ao estado natural, mas, em um artigo encomendado por Diderot para a "Enciclopédia" e publicado separadamente em 1755 como Le Citoyen: ou Discours sur l'économie politique, ele busca meios de minimizar as injustiças que resultam da desigualdade social. Ele recomendou três caminhos: primeiro, igualdade de direitos e deveres políticos, ou o respeito por uma "vontade geral" de acordo com o qual a vontade particular dos ricos não despreza a liberdade ou a vida de ninguém; segundo, educação pública para todas as crianças baseada na devoção pela pátria e em austeridade moral de acordo com o modelo da antiga Sparta; terceiro, um sistema econômico e financeiro combinando os recursos da propriedade pública com taxas sobre as heranças e o fausto³.

O pensamento advindo de Thomas Hobbes já marca uma posição radicalmente diferente de Rousseau. O homem, em seu estado de natureza, viveu uma guerra de todos contra todos e cada um tinha o direito sobre todas as coisas. Por isso, o estágio natural do homem é de luta intermitente contra o outro, sobressaindo o mais forte. Ao contrário do que possa parecer, nessas condições ele é levado a optar pela paz, pois encontra nela a certeza de uma vida mais saudável e longa. Ao fazê-lo, abre mão de alguns de seus direitos e organiza-se em sociedade. Logo, esta não é natural, ela é uma formação necessária criada em virtude de uma tentativa do homem em viver em paz. Na essência, o homem é mau, prova disso é que

³ Texto extraído do site: <http://www.culturabrasil.pro.br/rousseau.htm>. Acesso em: 15/04/2010

mesmo hoje vivendo em sociedade, quando saímos de casa, por exemplo, temos a preocupação em trancar as portas, com medo de que nos roubem. Segundo Hobbes,

[...] na natureza do homem encontramos três causas principais de discórdia. Primeiro, a competição; segundo, a desconfiança; e terceiro, a glória. A primeira leva os homens a atacar os outros tendo em vista o lucro; a segunda, a segurança; e a terceira, a reputação. Os primeiros usam a violência para se tornarem senhores das pessoas, mulheres, filhos e rebanhos dos outros homens; os segundos, para defendê-los; e os terceiros por ninharias, como uma palavra, um sorriso, uma diferença de opinião, e qualquer outro sinal de desprezo, quer seja diretamente dirigido as suas pessoas, quer indiretamente a seus parentes, seus amigos, sua nação, sua profissão ou seu nome. Com isto se torna manifesto que, durante o tempo em que os homens vivem sem um poder comum, capaz de mantê-los a todos em respeito, eles se encontram naquela condição a que se chama guerra; e uma guerra que é de todos os homens contra todos os homens. [...]

Portanto tudo aquilo que é válido para um tempo de guerra, em que todo homem é inimigo de todo homem, o mesmo é válido também para o tempo durante o qual os homens vivem sem outra segurança senão a que lhes pode ser oferecida por sua própria força e sua própria invenção. Numa tal situação não há lugar para a indústria, pois seu fruto é incerto; conseqüentemente não há cultura da terra, nem navegação, nem uso das mercadorias que podem ser importadas pelo mar; não há construções confortáveis, nem instrumentos para mover e remover as coisas que precisam de grande força; não há conhecimento da face da Terra, nem cômputo do tempo, nem artes, nem letras; não há sociedade; e o que é pior do que tudo, um constante temor e perigo de morte violenta. E a vida do homem é solitária, pobre, sórdida, embrutecida e curta (HOBBS, 2008, p. 46).

E, já que o homem renuncia a alguns direitos para viver em paz, ele também procurará maneiras de fazer com que este estado se mantenha, ele celebrará pactos, transferindo tais direitos aos outros homens. Assim sendo, nasce o que Hobbes chama de terceira lei natural, ou seja, que os homens cumpram os pactos que celebram, pois sem esta lei, os pactos seriam ilusórios e não passariam de palavras vazias.

Nesta lei de natureza reside a fonte e a origem da justiça. Porque sem um pacto anterior não há transferência de direito, e todo homem tem direito a todas as coisas,

conseqüentemente, nenhuma ação pode ser injusta. Mas, depois de celebrado um pacto, rompê-lo é injusto. E a definição da injustiça não é outra senão o não cumprimento de um pacto. E tudo o que não é injusto é justo (HOBBS, 2008, p. 52).

Seja como patologia social ou subjetiva, cada coletividade humana ao longo do tempo veio tentando entender e resolver a questão da criminalidade. De Hobbes uma coisa pode ser observada de maneira mais atenta: o fato dos homens celebrarem pactos para viverem em sociedade, pois estes, se não cumpridos, tornam-se inválidos e, por conseguinte, criam-se igualmente meios para se manter a justiça, isto é, a validade de um pacto social. E o que poderia ser feito àquele que não cumprisse o pacto? Ora, resposta deveras simples: punido.

1.1. Vigiar...

A palavra polícia e política têm origem no vocábulo grego *politéia*, surgindo juntamente com as Cidades-Estado, entre os séculos VIII e VII a.C. Esta palavra carrega em si dois sentidos: uma instituição específica, a *polis*; outro, a idéia de uma ação que visa a manter a unidade dentro da *pólis*. Já que era de interesse desta manter a unidade, foram criadas leis e nasceu a necessidade, igualmente, de um grupo direcionado de agentes para garantir o cumprimento das normas. Nota-se que, mesmo nesse período, fazia-se a distinção entre aqueles que escreviam a lei e os que eram responsáveis em fiscalizar o cumprimento. Por assim dizer, a função da polícia era política, dado que é por intermédio dela que o Estado exercia seu papel. Segundo Nascimento:

A derivação etimológica de politéia engendrou uma definição bastante abrangente de polícia. Esta significou, basicamente, tanto na Idade Clássica como na Idade Média, instituições direcionadas para o funcionamento e para a conservação da polis. Dentro da modernidade, mais especificamente a partir do século XIX, a polícia adquiriu um significado mais restrito, passando a direcionar suas atividades para proteger a comunidade dos perigos internos relacionados com a desordem pública, entendidas como aquelas manifestações contrárias ao status que político-econômico, e com insegurança pública, entendidas como aquelas ações ameaçadoras da integridade física e da propriedade por parte de eventos naturais e inimigos sociais (NASCIMENTO, 2010, p.2)

O artigo 144 da *Constituição Federal de 1988* denomina polícias militares no Brasil as forças de segurança pública das unidades federativas que têm por função primordial a policiamento ostensiva e a preservação da ordem pública nos Estados brasileiros e no Distrito Federal, subordinando-se, juntamente com as polícias civis, aos Governadores dos Estados, do Distrito Federal e dos Territórios. São forças auxiliares e reserva do Exército Brasileiro e integram o sistema de segurança pública e defesa social. Seus integrantes são denominados militares dos Estados. Cada polícia militar é comandada por um oficial superior do posto de coronel e é denominado Comandante-Geral

As polícias militares brasileiras têm sua origem nas forças policiais, que foram criadas no período imperial. A corporação mais antiga é a do Rio de Janeiro, a Guarda Real de Polícia, criada em 13 de Maio de 1809 por Dom João VI, que na época tinha transferido a corte de Lisboa para o Rio. Essa guarda era subordinada ao governador das armas da corte que era o comandante de força militar, que, por sua vez, era subordinado ao intendente-geral de polícia. Todavia, antes da vinda da família real para o Brasil, havia o que os historiadores consideram a mais antiga força militar de patrulhamento. Ela surgiu em Minas Gerais em 1775, originalmente como regimento regular de cavalaria de Minas. A PM de Minas Gerais era responsável pela manutenção da ordem pública, na época, ameaçada pela descoberta de ouro.

Em 1830, Dom Pedro I abdicou ao cargo e Dom Pedro II, ainda menor, não podia assumir o poder, de forma que o império passou a ser dirigido por regentes, que não foram muito bem aceitos pelo povo que os considerava sem legitimidade para governar. Começaram, em todo o país, uma série de movimentos revolucionários. Estes movimentos foram considerados perigosos para a estabilidade do império e para a manutenção da ordem pública e, o ministro da justiça, padre Antônio Diogo Feijó, sugeriu que fosse criado no Rio de Janeiro um corpo de guardas municipais permanentes. A idéia de Feijó foi aceita e no dia 10 de outubro de 1831 foi criado o Corpo de Guardas do Rio de Janeiro, através de um decreto regencial, que também permitia que as outras províncias brasileiras criassem suas guardas.

Na modernidade, há certa crença de que a polícia é de vital importância para a manutenção da ordem social e, caso esta deixe de existir, a sociedade viveria em caos. Pode-se entender que a polícia deve ser detentora do monopólio do uso da força e quem tem como finalidade garantir ao poder político o controle social nas relações inter-sujeitos. Doravante,

restringiu-se o poder da polícia apenas a questões vinculadas à ordem pública e à segurança, afastando dela o valor daquela função administrativa de auxiliar o governo no gerenciamento da cidade (manutenção da unidade da *pólis*). Contudo, conforme a era histórica que estudamos o Brasil, encontramos uma polícia voltada para essa função.

Na Era Vargas, a polícia era mais que uma simples instituição, ela era o braço direito do Governo. Cancelli (1994) afirma, em seu livro *O mundo da violência: a polícia na Era Vargas* que era a falta de princípios da polícia que garantia a eficácia do poder policial, sendo esta o grande agente de instabilização social. Ao prender o cidadão, a polícia tornava objetivo o inimigo, justificando assim as medidas repressivas e a centralização do poder.

Também no período militar, a polícia assumiu um papel de destaque, como sendo violenta e injusta, sempre respondendo qualquer movimento de insatisfação ao governo com tiros e cacetadas. O discurso “não a polícia” criou aspectos gigantescos que vigoraram (e pode ser que ainda estejam em voga) em meio à sociedade. Em contra ponto, os que tiveram forças para gritar foram tidos como mártires, pessoas a serem lembradas pela história.

Tempos difíceis também foram quando o Estado de São Paulo, na década de 70, criou a primeira tropa de elite do país, a *ROTA* (Rondas Ostensivas Tobias Aguiar), considerada uma das mais temidas. Seus atos de violência causaram medo na população e, novamente, reforçou a associação de polícia e violência. Tal foi a repercussão dos atos de barbárie da polícia paulista que o Governador do Estado preferiu tirar a *ROTA* de circulação e limitá-la a contensões em estádios de futebol ou serviços similares. No livro *Rota 66: a história da polícia que mata*, o repórter, Caco Barcellos apresenta como agia o conhecido esquadrão da morte na cidade de São Paulo.

Levamos um grande susto na primeira cena de violência que conseguimos gravar. Estávamos seguindo dois PMS que haviam acabado de prender um rapaz ferido na barriga. Os três caminhavam rápidos a nossa frente. O repórter cinematográfico Renato Rodrigues andava atrás do grupo com a câmera ligada enquanto eu me aproximava com o microfone para entrevistar um dos PMS. De repente, outro policial que corria em sentido contrário ao nosso aproximou-se e, bem em frente à câmera, desferiu um soco sobre o ferimento do rapaz.

- Socorro, tio, eu estou ferido - grita o rapaz virando-se para a câmera. É um menor que aparenta 15 anos, negro, franzino. Usa bermuda sem camisa. O ferimento na barriga, descobrimos depois, é consequência de um tiro que havia levado dias antes em uma briga na mesma favela. Tentamos exigir uma explicação pela violência

contra um rapaz ferido e algemado, mas não conseguimos nos aproximar dos agressores, que foram cercados pelos colegas (BARCELOS, 2003: p.272).

Mas a eficiência das polícias de elite mostrava-se notório em todo o mundo e São Paulo “deveria” possuir uma polícia eficiente para determinadas situações. Criou-se a Força Tática, uma nova polícia de elite, que recebia um novo nome para não trazer em suas raízes o peso ideológico da *ROTA*.

Ainda pode ser lembrado que, nos últimos anos, ocorreu no Brasil uma grande crise na segurança pública. O crime organizado, o tráfico, seqüestros, homicídios são manchetes diárias nos jornais. Facções que tiveram suas organizações nascidas dentro de presídios, como o *PCC* (Primeiro Comando da Capital) tomaram proporções gigantescas, traspassando as muralhas da prisão e levando o caos e barbárie à sociedade. Em 2006, uma onda de ataques a policiais, agentes penitenciários e civis demonstrou a força do crime organizado, trazendo para o cidadão o medo e a incerteza. Nesses ataques, o policial, o agente da lei não era mais o agressor e sim a vítima. O jornal *Folha*, versão on-line, do dia 13 de maio de 2006, na reportagem *Série de ataques causa 30 mortes em S. P., polícia prende 16 suspeitos* relata o ocorrido e, colocando dessa forma, ressalta o caráter de vítima dos mortos, estando eles em situações comuns do dia-a-dia, passivos ou indefesos.

Entre a noite de sexta-feira (12) e a manhã deste sábado, criminosos promoveram ao menos 55 ataques que tiveram como alvos policiais, guardas municipais e agentes penitenciários, em diferentes pontos do Estado de São Paulo. (...) Morreram 11 PMS --três deles não estavam trabalhando--, cinco policiais civis em folga, três guardas municipais em serviço, quatro agentes penitenciários em folga e dois civis - a namorada de um policial e uma possível vítima de bala perdida (Marra, 2006)

A trajetória da polícia, contada por ela mesma, também é bastante interessante de ser observada. Cada momento histórico é relatado com bravura, pois o policial é aquele que se faz necessário em uma sociedade de direito, corporação criada para proteger os interesses de seu povo e a manutenção da paz. A fim de gerenciar estes conflitos, cada sociedade, desenvolveu

em sua estrutura organizações conhecidas hoje como polícias: “polícia é, assim, um organismo criado pelo grupo para garantir a coesão e o bem comum da própria sociedade⁴”.

É neste sentido que a polícia do Estado de São Paulo dá destaque às grandes batalhas enfrentadas pela corporação a serviço do povo, as quais aparecem no trecho que cito a seguir:

Durante os oitocentos, a Corporação Policial Militar Paulista participou praticamente de todas as campanhas em que o país se viu envolvido, destacando-se a Guerra dos Farrapos, (1838), em que foram combatidos os separatistas da República de Piratini; a colonização dos Campos das Palmas (1839), no extremo da província, hoje pertencente ao Paraná; a Revolução Liberal de Sorocaba, em 1842; a Guerra do Paraguai (1865/1870); a Revolta da Armada e a Revolução Federalista (1893/1894); a Questão dos Protocolos, em que a nova colônia italiana de São Paulo se amotinou, gerando um conflito que não teve maiores conseqüências graças à pronta intervenção da Milícia Paulista; a Campanha de Canudos (1897), quando Euclides da Cunha chegou a elogiar a atuação do 1º Batalhão em terras do Rio Vaza Barris.⁵

O que se percebe, hoje, é um exercício constante da polícia em se desvincular à imagem de agressiva e corrupta. Para tanto, são inúmeras as propagandas, projetos sociais e divisões internas que relacionam polícia, sociedade e melhor condição de vida. À exemplo, pode-se citar (no Estado de São Paulo) as Rondas Escolares, Polícia Comunitária, Proerd. A cerca de seu funcionamento para coibir excessos dentro da corporação, diz-se:

Por ser um corpo militar, dispõe de meios e ferramentas para coibir excesso no seio da tropa, fatos esses a que nenhuma organização está imune, mas que, dada a reação draconiana aplicada aos infratores, inibe e desestimula atitudes anti sociais. A maior prova disso é a correta apresentação das estatísticas pela Corporação, incluindo os desvios de seu pessoal e as punições sofridas pelos maus⁶.

⁴ Definição retirada do site oficial da polícia militar do Estado de São Paulo, disponível em: <http://www.polmil.sp.gov.br/inicial.asp>. Acesso: 13/04/2010.

⁵ Idem.

⁶ Idem

1.2. E punir

Punir o infrator tornou-se a solução para que se sirva de exemplo e coíba outras pessoas de cometerem o mesmo crime. Todavia, qual seria a forma de punição? O filósofo francês Michel Foucault, em seu trabalho, *Vigiar e Punir*, faz um estudo aprofundado do assunto. Separa a história em dois grandes momentos, o da punição do corpo e o da punição da alma. No primeiro, atingir o corpo do culpado, trazer-lhe o sofrimento agudo e uma morte lenta era uma forma comum de execução da pena. Estes rituais eram praticados em praça pública, uma espécie de *espetacularização* da morte.

Foucault inicia o texto falando de uma execução que valoriza o sofrimento corporal. Para aqueles que gostam de cinema, fica fácil lembrar-se de algum filme que tenha o período medieval como tema e assim possam construir uma pequena imagem do que o autor está a tratar. Por isso, ao contrário de descrever o que Foucault nos apresenta, trago à memória uma obra de Mel Gibson, *Braveheart*, 1995. A personagem, William Wallace, é um escocês que luta pela liberdade de seu país que, na ocasião, era dominado pela Inglaterra. Após várias e eletrizantes batalhas, Wallace é finalmente preso e posto em julgamento diante de uma platéia eufórica pelo assassinato do criminoso.

O carrasco abre o seu arsenal e escolhe, meticulosamente, a ferramenta primeira. Wallace tinha duas opções: uma morte rápida, após admitir a soberania da Inglaterra, ou uma morte vagarosa. O carrasco estica os ossos do protagonista, aperta-lhe o pescoço, por fim, abre-lhe a barriga e começa a puxar-lhe as vísceras. O povo que assistia a tudo com vigor passa a sentir repugnância do ato, identificam-se com aquele que está em suplício e pedem por ele, clemência.

O excerto de texto fílmico que apontei é suficiente para entendermos que, se antes a punição do corpo era uma forma de assinalar que alguém descumpriu uma lei, praticou um crime. Com o passar do tempo, notou-se que os rituais de punição já não faziam sentido, dado que o executor da pena acabava por se igualar ao condenado⁷. Nas palavras de Foucault:

E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo; e como as funções da cerimônia penal deixavam pouco a pouco de ser

⁷ Note que o que defini o vilão e herói neste caso é o seu ato de crueldade. Matar é horrível, seja pelas mãos do bandido, seja pela mão do agente da lei, pressupõe o novo contexto.

compreendidas, ficou a suspeita de que tal rito que dava um “fecho” ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvageria, acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, fazendo o carrasco se parecer com criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração. Beccaria há muito dissera: O assassinato que nos é apresentado como um crime horrível, vemos-lo sendo cometido friamente, sem remorsos (FOUCAULT, 1987, p. 13)

A questão tornou-se diferente, afinal era indecoroso ser passível de punição, mas não glorioso punir. Pouco a pouco, foram se fazendo modificações: a morte do condenado deveria ser rápida e igual para todos, sem distinções; um crepe era utilizado para esconder o rosto dele e evidenciar que o que se punia era o ato. Lia-se para o público apenas o que levou o réu à pena de morte, sendo o carrasco uma espécie de “relojoeiro pontual”. Na continuidade das sanções, também com o tempo, as execuções deixaram de ser públicas, indo para longe dos olhos do povo, enclausurando-se atrás dos muros das prisões, como se aquele momento fosse um acerto de contas pessoal entre o condenado e a justiça.

Pode-se dizer que o surgimento das prisões deu início a um novo estágio na aplicação da punibilidade, pois agora o réu é sancionado com a perda de liberdade, isto é, priva-o de um direito. Embora, na prática, segundo Foucault, os castigos corporais ainda auxiliassem na manutenção do sistema – redução da alimentação, privação sexual e expiação física, masmorra – o que passa a ser punido é a alma do condenado:

O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos. Se a justiça ainda tiver que manipular e tocar o corpo dos justicáveis, tal se fará à distância, propriamente, segundo regras rígidas e visando a um objetivo bem mais “elevado”. Por efeito dessa nova retenção, um exército inteiro de técnicos veio substituir o carrasco, anatomista imediato do sofrimento: os guardas, os médicos, os capelães, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores; por sua simples presença ao lado do condenado, eles cantam à justiça o louvor de que ela precisa: eles lhe garantem que o corpo e a dor não são os objetos últimos de sua ação punitiva (FOUCAULT, 1987, p.15).

O que Foucault evidencia é que no Estado Moderno o juiz já não julga sozinho. Ele é parte do processo, bem como o corpo técnico. Também não se julga apenas o réu; julgam-se quem ele é, o que fez, como fez, razões que o levaram a cometer o delito, dentre outros fatores. Transportando algumas considerações para a realidade brasileira, percebe-se que as prisões não mudaram muito e seu caráter sócio-educativo ainda está longe de ser realidade. A inexistência da pena capital, ou prisão perpétua, em nosso país, muitas vezes é alvo de críticas, fundamentando um discurso de que no Brasil a lei é branda.

Supor que o crime é um descumprimento de um pacto social anterior pode ajudar a entender, em parte, que o criminoso é aquele que infringe alguma das regras, leis, de uma determinada sociedade. O código penal brasileiro definiu como crime a ação ou omissão a qual se proíbe e se procura evitar. Para cada uma dessas ações e omissões indesejáveis, o código de leis também prevê punições correspondentes. Especificamente a respeito de crimes dolosos contra a vida, (aquele que o autor teve a intenção de matar), forma-se para o julgamento do réu, um grupo de sete pessoas, presididas por um juiz togado, conhecido essa formação como tribunal do júri. A esse corpo de pessoas comuns e de conduta ilibada (professores, donas de casa, etc.) são apresentados os motivos que levaram o réu ao ato, como ele agiu e vários elementos constituintes do caso, cabendo a essas pessoas inocentar ou culpar. Ao juiz, encerra-se a obrigação de reger a lei durante o ato e dosar a pena conforme o código vigente.

Existe uma curiosa proposição no sistema penal brasileiro: o objetivo último não está na simples punição do criminoso, mas sim em sua ressocialização. Parte-se do princípio que um sujeito cometeu um erro, infligiu uma regra de convivência coletiva e, por isso, deve-se corrigi-lo, repreende-lo. Tão logo se possa partir dessa premissa, compreender-se-á a incoerência de uma lei que prescrevesse a pena de morte ou a prisão perpétua. Não obstante, predico como curiosa tal proposição, porque uma análise do sistema penal vigente, por mais rasa que ela seja, demonstraria a ineficácia das penas ressocializadoras, principalmente aquela que objetiva a privação da liberdade. Longe daqui querer retomar o velho discurso já gasto e notório de que as prisões brasileiras são universidades do crime. Sabe-se que o problema vai além do sistema, incorporando-se à própria cultura nacional que ainda rejeita o egresso penal.

A meu ver, as prisões apesar de terem sido em certo grau um avanço na forma de tratamento do apenado estavam escrito em sua certidão de nascimento o fracasso da iniciativa. É estranho pensar que uma pena que tem o objetivo de ressocializar, retire o sujeito do convívio social e o tranque em uma cela. Os direitos mantidos ao recluso são muitas vezes insuficientes para denotar a pena um caráter educativo. Em longo prazo, e novamente

trabalhando com a ironia da questão, o Estado de fato conseguiu ressocializar o recluso, quero dizer, ocorreu uma profissionalização do crime e a constituição de outra sociedade, regida por leis próprias, inseridas na grande sociedade democrata de direito.

Inseridos na cultura atual, parece que não existem outras formas de organização humana. Temos mais facilidade em aceitar um mundo dual, com regras e punições severas para o descumprimento das leis de convivência. Seja por um campo do conhecimento ou outro, demonstrou-se, rapidamente, uma visão que ao longo da história veio se estabilizando, constituindo deste modo um poderoso discurso acerca do crime. E, este discurso, por vezes, é repetido, retomado, para justificar a própria organização social. Ora, era exatamente o que eu fazia com os meus alunos presos.

Para induzi-los a chegar ao ponto aonde eu queria, abafei opiniões contrárias e argumentei a ineficácia de outras possibilidades de organização social. Penso que o exercício se tornou um tanto vazio, dado que as chances de se construir uma nova sociedade igual à velha era deveras grande. Isso porque estamos ideologicamente constituídos por um pensamento de que o único modo de organização social é o modelo que temos contemporaneamente. O maior equívoco realizado naquela época estava no aceite de que esse modelo é de ordem natural, no sentido mesmo de nato, da coletividade humana.

1.3. Um jogo criado pelo Estado

Fizemos até aqui dois caminhos interessantes: um que vem pela a história das prisões e “justifica” o ato de punir; outro que trabalha a necessidade de um agente da lei para a manutenção do sistema social. Todavia, onde nascem as figuras do policial e do bandido? Ora, é na própria composição da coletividade humana, ou seja, o Estado que cria o policial pressupõe que, obrigatoriamente, alguém deve ser bandido. O vilão, em um campo bastante ideológico, é essa instância oposta ao herói, são faces de uma mesma moeda. Já que está no mesmo nível, a figura do vilão é um contraponto, um contraste do policial.

Observa-se esta peculiaridade quando se olha a própria história. “Os comunistas são maus, comem criancinhas, devemos prendê-los”. “Os povos não ocidentais são bárbaros, precisamos dar-lhes cultura”. “Aquele povo vive em conflito, apaziguemos”. E uma guerra se justifica por outra, uma guerra “pacificadora”. Em cada momento, preso a um novo contexto, possibilita-se também identificar quem é o vilão ou herói, dado que se instala nele uma proposta lógica mais ou menos estável: ocidental=herói, não ocidental=vilão; pacificador=herói, conflitantes=vilão; comunistas=vilão, não comunistas=herói. Todavia,

pode parecer estranho o movimento de estudo que faço para discutir a linguagem cinematográfica. A questão parece passar por uma abordagem muito antropológica e pouco lingüística. Então, cabe visualizar melhor o que se tem por língua.

Do ponto de vista fundamental, a pergunta que mais recorre na filosofia da linguagem pode ser resumida no seguinte aspecto: devemos tomar a segmentação do mundo como qualquer coisa da ordem do “já dado” ou “já construído”? Ou dependeria ela das diferentes maneiras de olhar o mundo? Caso optemos pela primeira proposição, construiríamos uma ciência voltada para o referente, em que a verdade pudesse estar a partir de um real, estabelecido para sujeito. Não obstante, a segunda proposta, privilegiaria os diferentes modos de olhar as coisas, focando não o objeto, mas sim o ponto de vista. A propósito de uma melhor exposição, podemos refletir acerca do triângulo de Rastier que se constrói historicamente sob a forma de oscilações entre três vértices: *conceptus* (conceito), *Vox* (palavra) e *Res* (coisa).

Voltado ao referente encontra-se toda uma semântica que se desenvolveu em nomes como Carnap e Frege, reconhecendo-se ali a herança lógico-gramatical que dominou o ocidente, desde os gregos antigos, passando pela lógica de Port-Royal, na Idade Moderna. Em outro plano, a retórico-hermenêutica examina o que se passa entre um fazer persuasivo de um locutor e o fazer interpretativo de um interlocutor, ou seja, entre um significante e um significado. Resta ainda a tradição retórico-interpretativa que prefere transferir o eixo da produção de sentido para o que se passa não entre língua e mundo, mas de Homem para Homem. “As palavras não significam nada, só os homens significam através das palavras”, dizia Mauro de Túlio.

No cerne das preocupações filosóficas de Ferdinand de Saussure, reunidas no *Curso de Lingüística Geral*, está em dar ao estudo da linguagem o status de ciência. Segundo o autor, por viver em um limite muito tênue com outros campos do conhecimento, a lingüística deveria passar por uma “limpeza” e esclarecer seu objeto e métodos. Apesar de uma visão profunda da linguagem, o recorte saussuriano acabou excluindo do processo o referente, a história e o sujeito. Não obstante, isso não impediu que o autor tivesse se tornado a base de diversos estudos contemporâneos e muitos são os pesquisadores que retomam os apontamentos do curso, seja para fazer-lhe críticas demasiadamente duras, seja para dar continuidade ao trabalho de Saussure.

A priori, tem-se uma divisão clara entre língua, sistema de signos constituídos no social, e fala, ato individual de utilização da língua. O sistema não pode ser modificado pelo falante, pois este não tem consciência daquele. Assim, o autor desconsidera tal estudo e põe-

se a investigar apenas a língua como sistema, composta por diferenças, em uma abordagem sincrônica e fonética. Uma formidável proposta saussuriana é que ele pensa em uma língua que distingue seus elementos em relação a outros e não em detrimento de uma verdade universal. Neste caso, o signo é uma unidade de sentido formada por um significado (conceito) e um significante (imagem acústica), mas ele só se constitui como tal porque existem traços distintivos em relação a outros signos, ou seja, ele é o que os outros não são.

Ao procurar uma ligação lógica entre o conceito e imagem acústica, Saussure conclui que ela é arbitrária, pois não há, por exemplo, o que explique como a imagem acústica de cavalo relaciona-se com o conceito cavalo. Mesmo no caso de uma onomatopéia, o latir do cão ou o tique-taque do relógio, não existe uma ligação natural. Prova disso é que em línguas diferentes as representações não são realizadas do mesmo modo. Neste ponto, lembro que Benveniste faz uma observação plausível ao trabalho semiológico e confere a relação entre significante e significado uma necessariedade. O sujeito não aprende o conceito separado da materialidade que a carrega e, por isso, ela não pode ser arbitrária. Mas, no caso de Benveniste, ele não olha para uma língua estática, ele tem que, para o lingüista, o estudo deve concentrar-se no enunciado, produto da enunciação (a língua posta em funcionamento por falante).

Duvidar até que ponto a lingüística de Saussure apresentava bases sólidas para uma ciência, não é reduzir as críticas a “açóites desmedidos” ao trabalho dele. Saussure coloca dois planos, o da língua e o da fala e espera fazer um estudo separado, priorizando aquela. Todavia, a pergunta que surge é: pode mesmo o estudo de a língua satisfazer todos os aspectos do fenômeno lingüístico? Ou precisaríamos abordar tanto a língua quanto a fala? Pode-se descartar o sujeito e a história? Claro que são perguntas retóricas, penso que o movimento do fenômeno da linguagem requer uma abertura que passa por diversas ciências, sem misturar-se com elas, no entanto. E, qual seria o papel do lingüista afinal?

Michel Pêcheux considera que esta função é de descrever a língua e encontrar nela espaços que abrem à interpretação. Quando olhamos um enunciado como “on a gangé” (Ganhamos) podemos realizar uma análise puramente estrutural: o verbo ganhar exige dois complementos; primeiro alguém que ganha; segundo, se ganha algo. É diferente pensar em: “o São Paulo ganhou o campeonato brasileiro de futebol”. Aqui, existe uma estrutura logicamente estabilizada, suscetível de verdadeiro ou falso. Não pode algo ser e não ser ao mesmo tempo. Entretanto, após as eleições presidenciais brasileiras de 2010, por exemplo, quando a candidata eleita, Dilma sobe em um palanque e diz “Ganhamos”, o próprio acontecimento significa o enunciado. Toda a preparação, a campanha, o segundo turno.

Ganharam aqueles que acreditavam na vitória e aqueles que ainda duvidavam. Por outro lado, o acontecimento “gruda” na estrutura e funciona como memória de acontecimentos anteriores, abrindo-se para novas possibilidades futuras. O enunciado “ganhamos”, deste modo, faz da eleição presidencial um verdadeiro campeonato de futebol.

Notamos o reencontro do Homem com a Língua e a História, mas primeiro lembro que Pêcheux não está sozinho nessa empreitada, segundo saliento que existem autores que ainda defendem a “pureza” do estudo lingüístico. E, é nele (Pêcheux) que busco novo argumento. Houve um tempo em que os teóricos marxistas queriam construir todas as ciências a partir deles próprios, mas, não percebiam que tinham em mãos apenas porcas, sem parafusos. Por vezes eram-lhe oferecidos caminhos auxiliares, porém, havia uma recusa em aceitar. Assim,

Durante muito tempo, o velho marxista lhes respondia: “deixem-me tranqüilo, deixem-me fazer meu trabalho, sem me complicar ainda mais as coisas com suas porcas!” Mas, agora nenhum marxista (ao menos nenhum marxista universitário que se preze) daria uma resposta parecida: hoje o marxismo procura casar-se ou contrair relações extraconjugais... (PÊCHEUX, 2008, p. 16).

Essa seria a única crítica que eu talvez fizesse a Saussure. Ao construir a lingüística ele buscou em outras ciências resquícios de um estudo da linguagem. Em seguida, trancou-se em uma torre de cristal com seus muitos parafusos e nenhuma porca. Mas hoje, vários reconhecem a necessidade de porcas para os parafusos saussurianos e querem contrair casamentos, aliás, poligâmias. Nesse sentido, como falar de signo sem falar de sociedade? Como falar de cinema só pelo cinema? Arte pela arte? De fato, construiríamos uma ciência da abstração, uma gramática do cinema, um estudo estático, um cinema “langue” separado de um cinema “parole”. A relação necessária entre o signo e seu sentido está no movimento sócio histórico. O signo é dotado de valor, não no sentido de que ele seja o que os outros não são, mas sim no sentido de que a eles atribuímos julgamentos: se bom, ou ruim, se certo ou errado, agradável ou desagradável.

O signo é ideológico e expressa em seu interior toda uma realidade humana, um ponto de vista específico do sujeito. Os signos só podem existir dentro da interação social, adquirindo significação dentro de uma realidade material e concreta. Tem uma composição tripartida: parte matéria física, parte material sócio-histórico e ainda uma composta pelo ponto

de vista de cada sujeito. Em todo caso, o signo vivo, aquele que não se afasta do social, produz um jogo bastante interessante: se nasce das relações mais corriqueiras e pode ganhar força a ponto de modificar o discurso oficial; também como discurso oficial causa modificações nas relações inter-sujeitos.

O signo torna-se também um campo de batalha e, lutar pelo poder é, antes, fixar significados, promover aprisionamento de sentidos e pregar a verdade de ontem como a de sempre. Todavia, o próprio discurso é o poder e por este motivo tem o poder quem controla o discurso. Nas palavras de Gregolin,

A constitutividade das resistências é um ponto fundamental para que possamos pensar sobre a problemática das identidades nas sociedades contemporâneas. Uma sociedade em que todos e cada um encontrassem seus lugares em uma rede de significações, seria uma sociedade estática, paralisada e, portanto, só poderia ser concebida abstratamente. As sociedades são sempre constantes construções de suas próprias referências: como as lutas pelo poder são lutas por fixação de significados, tem o poder quem detém os canais de produção e circulação de informações (GREGOLIN, 2003, p.104).

Estes sistemas ideológicos constituídos (a moral, a ciência, a arte, a religião) não são independentes das ideologias não enraizadas, eles cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem uma forte influência e dão assim, normalmente, o tom a essa ideologia. Admitir a possibilidade da resistência, da palavra e contra palavra, é admitir um movimento constante intrínseco ao fenômeno ideológico e social. Uma ideologia que vem das classes dominantes e é imposta à classe dominada, estaria longe de uma realidade. O sujeito não é simplesmente assujeitado⁸ pela Ideologia Oficial. Ele também interfere na Ideologia Oficial ao mesmo tempo em que esta interfere no que Bakhtin chama de Ideologia do Cotidiano. Ambas as ideologias estão em contato direto e, ao passo que a ideologia oficial se alimenta da ideologia do cotidiano, esta se alimenta da outra.

⁸ Não devemos cair no erro das generalizações excessivas. A análise do discurso passou por diversas fases ao longo da história e, se em um primeiro momento, temos um sujeito que é completamente assujeitado pela ideologia oficial, em outros estudos, encontramos uma maior mobilidade do fenômeno e um sujeito que não é apenas uma “marionete” do sistema ideológico.

Na situação enunciativa que se instaurava em sala, tínhamos não apenas uma dedução lógica para resolver problemas apresentados; tínhamos um embate ideológico entre sujeitos, relações de poder que estavam presentes inclusive na minha fala, pois ocupava um lugar já de hierarquia: o professor. Ao aceitar a manipulação realizada por mim é como se aceitassem uma ideologia oficial. Ao que parece este era o principal papel que eu exercia: aquela voz intermitente e com certo peso que colocava como natural o passo que todos deviam seguir, sendo este caminho o verdadeiro. E eis o caminho da ideologia oficial: ela pode reproduzir a ordem social existente e manter como definitivos e naturais os sentidos que as coisas têm em um determinado sistema produtivo.

Não obstante, havia aqueles que discordavam, que pensavam diferentes e contra aquilo que eu propunha. Esses “sussurros” do não oficial tomariam, certamente, força ao longo do tempo e afetariam parcial ou totalmente a ideologia enraizada dos grandes sistemas ideológicos. Ocultas e silenciadas pela Ideologia Oficial, essas outras vozes internas ao signo parecem não estar ali, mas basta uma audição mais apurada e atenta para ouvi-las, pois elas não são apagadas e podem a qualquer momento ser reativadas por um contexto novo, uma nova época ou grupo. Ainda há momentos na história que essa dialética do signo é melhor visível, momentos de crise social ou comoção revolucionária

Talvez, caso o exercício tivesse sido realizado em outro ambiente, com outras pessoas, mesmo sob a influência do texto oficializado do professor, os rumos para construção da nova sociedade seriam bem diferentes. A população prisional advém já de um contexto de hiperinferioridade, ou seja, duplamente atacada pelo discurso hegemônico da vitimização que perdura ao longo da história brasileira. Sua identidade cultural fundou-se em um processo de marginalização e o que chamo de duplo ataque é o fato de que o apenado viveu influenciado pelas leis de dois grandes Estados, o oficial e o não oficial. Logo, ele é vítima na sociedade externa e na sociedade interna à prisão e parece ter um olhar “viciado” na resolução dos problemas acerca da coletividade humana.

Não obstante, é válido marcar que um grupo se reconhece como tal através de um processo complexo de diferenciações em relação a outros grupos. Sua identidade é constituída na diferença entre comportamentos e correntes de pensamentos diversos. Ainda, embora, pessoas de um grupo vivam aspectos ideológicos similares, não podemos dizer que cada integrante desse grupo perda sua individualidade em detrimento do coletivo. Dentro dessas relações existirá, certamente, o conflito ideológico entre um sujeito e o discurso oficial do grupo ao qual pertence.

Outro ponto a ser observado no estudo da atividade relatada é qual foi o agente da instabilização, o elemento responsável pelo caos na organização da nova sociedade. O que foi introduzido na situação problema foi um enunciado condicional, que criava a hipótese de deturpação da ordem vigente. Esse espaço da condição (“e se algo acontecesse”) era suficiente para colocar o sujeito em dúvida e almejar certa normalidade, uma rotina tranqüila no cotidiano. Nesse caso, o que Hobbes dizia ser um passo racional do homem para a paz, ou seja, abrir mão de seu direito de todas as coisas, na verdade, era um passo a caminho do conforto da certeza. O homem ao viver em estado de guerra não pode prever seu futuro e um futuro incerto é sinônimo de medo.

Ora, o sol nasce para todos, certo? Essa afirmação é animadora, positiva para o sujeito interlocutor. Porém, e se o sol não nascesse amanhã? Ou, e se ele nascesse só para alguns? De um enunciado condicional inferem-se outras possibilidades de projeção de futuro, mas a incerteza gera desconforto. Então, poder-se-ia associar a este, enunciados como: Quem teria direito ao sol? E se quem não tem direito ao sol, o tomasse à escondida? E os que não têm direito, nunca haveria de tê-lo? Curioso é que a linha de raciocínio seguida para levar a uma solução seria: nesses casos haveria de ter alguém responsável por dizer o direito de cada um.

Entretanto, se todos são iguais, seria estranho dizer que um tem certo direito e outro não. Antes de dizer o direito, é preciso identificar, classificar, o sujeito. Disso se encarrega o sistema de produção, que cria professores, policiais, bandidos, padres, políticos - no exercício de sala de aula, vimos que a divisão em subgrupos foi uma das primeiras medidas a ser tomadas. Veja uma proposta mais clara do que discorro: Todos têm o direito de matar; mas se eu não fosse capaz de matar, ou e se eu for frágil o suficiente para me manter vivo, quem me defenderia? Logo, dividido o grupo em policiais, bandidos e pessoas comuns. Ao policial dou o direito de matar; ao bandido eu concedo o direito de matar (é aceitável que o criminoso mate, afinal não seguir a regra é o que o configura como tal); e ao cidadão comum eu recrimino ao ato de matar.

Assim sendo, volto a dizer que este modo de pensar a organização de uma sociedade de modo algum é natural no sentido restrito do termo. Ele é constituído nas relações humanas e existe um papel bastante forte da escola, das artes, das ciências. No caso da primeira, o professor é um grande agente que pode engrossar um discurso hegemônico, ou construir a resistência. Percebi que o professor dentro de um presídio não é visto como o inimigo. Existe um grande respeito dos apenados e confiança na mensagem trazida por este profissional. Isso me tornava mais responsável pelo discurso reproduzido.

Porém, eu só entendi que o lugar o qual ocupava era privilegiado, neutro na briga entre policial e criminoso, quando após dois anos e meio de ensino, tornei-me funcionário público da Administração Penitenciária, ocupante do cargo de Agente de Segurança Penitenciária. No novo lugar, observei o olhar dos presos mudarem. O trato era com desconfiança, sempre tomando cuidado com as palavras, sempre me encarando com raiva. Mas não era uma raiva por mim, era pelo que eu passei a representar, a significar. Eu, por minha vez, acabei “entrando no ritmo da prisão”, ou seja, passei a defini-los simplesmente como “ladrão”.

O que se pode notar é que a ausência do poder estatal abre sempre espaço para novas formações grupais⁹, sob regras particularizadas de convivência e que acaba por se chocar com a sociedade oficializada. Contudo, abordá-riamos parte do problema se fossemos levados a crer que um Estado autoritário, presente com regras rígidas, seria suficiente para evitar o surgimento de outras sociedades internas. Isso porque o que se entende, aqui, por sociedade não é apenas o fato de existir uma simples organização de pessoas, mas sim sujeitos que convivem em uma mesma cultura. Destarte, Bakhtin (2008) demonstra que mesmo sob a grande influência da Igreja e Estado na Idade Média, formaram-se culturas não oficiais, fundadas na *cosmovisão* de um povo marginalizado. Por assim dizer, estaríamos olhando para uma contracultura, uma cultura criminal.

O bandido, na perspectiva do grotesco de Bakhtin, é a imagem rebaixada do policial. Ambos defendem seus interesses, mas enquanto o primeiro fala de um lugar fora da oficialidade, do ponto de vista do indivíduo, o segundo é o Oficial. Em outras palavras, o policial vem por uma construção criada que é o Estado, ao passo que o vilão vem por um jogo absolutamente individual. É nessa relação que reencontramos a simetria de análise deste trabalho. Toda vez que constituímos a imagem o bandido, junto com ela vem, a imagem do policial, facilmente reiterada pelo leitor. Agora, essa formação é no e pelo discurso.

Dizer quem é o policial ou o bandido depende dessa construção ideológica e ela se dá discursivamente, todavia, existe uma nova preocupação: como estudar o discurso de modo a evidenciar o choque de forças que identifica estes signos? Dado à potencialidade humana na produção de textos, dizia Bakhtin, “independentemente de quais sejam os objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser o ponto de partida” (2010, p. 308). A questão é que

⁹ Aqui se deve tomar cuidado. Não falo em ausência do Estado como algo negativo. O que pretendo expor é que onde não há a predominância do discurso rígido estatal, as relações humanas mais imediatas geram infinitas possibilidades de sentido, significando constantemente a palavra, como as dunas de um deserto que se modificam à noite pela força do vento.

O homem em sua especificidade humana sempre exprime a si mesmo (fala), isto é, cria texto (ainda que potencial). Onde o homem é estudado fora do texto e independente deste, já não se trata de ciências humanas (anatomia e fisiologia do homem, etc.). [...] A atitude humana é um texto em potencial e pode ser compreendida (como atitude e não ação física) unicamente no contexto da própria época (como réplica, como posição semântica, como sistema de motivos) (BAKHTIN, 2010, p. 312).

As personagens do policial e do bandido são realizadas no social, construídas a partir de textos, que, por sua vez, englobam um discurso maior acerca da segurança pública. Doravante, se encontramos a partir da análise um jogo em que o Estado tenta aprisionar o sentido de policial (e, por conseguinte, o de bandido) e sabe-se que este “cercamento da palavra” se dá via linguagem, pode-se ir em direção ao entendimento da compreensão de *texto fílmico*.

1.4. Língua, sociedade e cinema

Stam, em sua *Introdução à teoria do cinema* (2003), faz uma síntese da história e evidencia como o filme foi encarado conforme a época e a corrente filosófica vigente. Destas várias fases e teóricos, destaca-se Christian Metz que, utilizando-se das reflexões saussurianas, aborda o cinema de maneira peculiar, juntando, a este campo, perguntas advindas da lingüística: o cinema é língua ou linguagem? Existe um signo fílmico? Se sim, ele é natural ou arbitrário? Haveria uma gramática do filme? Por estes motivos, Stam considerou importante a entrada de Metz nos estudos fílmicos, pois

Metz foi exemplo de um novo tipo de teórico do cinema, que chegava ao campo já “armado” com ferramentas analíticas de uma disciplina específica, assumidamente acadêmica e desvinculada do mundo da crítica cinematográfica. Evitando a tradicional linguagem valorativa desta última, Metz deu primazia a um vocabulário retirado à lingüística e à narratologia (diegesis, paradigma, sintagma) (STAM, 2003, p. 129)

Todavia, não gostaria de entender o lingüista como um teórico que aborda determinado objeto com ferramentas (ou armas) preestabelecidas, prontas por assim dizer. O processo de reflexão lingüístico, estabelecido pelo filósofo da linguagem, dará os contornos do objeto. Em outros termos, é no próprio ato de refletir que o objeto se forma, se constrói. Assim, valoriza-se o pesquisador como parte do processo e não como mero aplicador de conceitos a um objeto já estabelecido.

Entender o cinema como linguagem também implica em considerar que este é uma ponte que se formaria entre um Eu e um Tu. Essa metáfora apresentada por Voloshinov/Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, acaba por valorizar não só o locutor como o locutário, dado que, se por um lado essa ponte tem por sustentação Eu, ela necessariamente precisa de um segundo ponto, o Tu. O autor da obra fílmica tem importância em igual medida que o público, pois ambos fazem parte do processo de interação verbal e contribuem diretamente para a produção de sentidos.

Nota-se que a aceitação do cinema como linguagem adquire caráter bastante interessante, porque, como em uma espécie de jogo, os participantes do processo de interação verbal têm a intenção de agir um sobre o outro. Assim, a linguagem cinematográfica pode até ser ingênua, contudo nunca será inocente. O autor fílmico procura agir sobre o público, mas a ideologia daquele que chega até este, via signo, marca ora um encontro conflitante, ora consensual, pois o público pode aceitar em todo, em parte, ou ter um pensamento completamente distinto daquela ideologia.

O autor, ao elaborar sua obra, tem por objetivo um determinado público e isso influenciará o modo de construção e o conteúdo do enunciado. O filme é função deste interlocutor e variará se se destinar a um mesmo grupo social ou a uma pessoa de diferente nível de hierarquia. Desse modo, a linguagem fílmica é delimitada conforme seus objetivos, não havendo, de certo modo, uma liberdade plena do criador. “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN, 1986, p. 113). Ainda segundo o autor,

Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois

deixa de ser apreendida como ideologicamente significativa (BAKHTIN, 1986, p. 119)

Muito embora os problemas fundamentais do estudo cinematográfico, da mesma forma que em outros campos, como a literatura, de maneira direta ou indiretamente, tenha passagem obrigatória por três elementos, autor/obra/público, para alguns estudiosos de cinema, o primeiro ponto (autor) não é mais relevante. Eles alegam que em uma obra cinematográfica não se pode precisar quem é o autor, pois se em um primeiro momento podemos determinar o diretor como responsável, em um plano mais profundo, perceberíamos que junto com ele trabalham o produtor, o roteirista, o câmera, o fotógrafo. Ao aceitar tal proposição, encontraríamos novos problemas: quem é o autor da obra? Ele é essa pessoa de carne e osso, com CPF e RG?

A questão do autorismo, mais presente nas décadas de 50 e princípio de 60, tinha fortes laços com a expressão de um humanismo existencialista de inflexão fenomenológica. Uma busca pelo sujeito criativo fez com que os olhares irem em direção ao o autor, colocando o diretor do filme no mesmo âmbito que o poeta e o romancista. Segundo Stam (2003, p.103) “para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor”. Os filmes, segundo essa corrente de pensamento, ao longo dos anos se embriagariam com a consciência de seu criador. Mesmo sob a influência de grandes estúdios como Hollywood, o estilo do autor sobreviveria na obra. Porém, essa supremacia do diretor, que se afirma como Eu e responde sozinho pela criação, aos poucos vai sendo colocada em xeque e, mesmo na década de 40, podemos encontrar discussões acerca da importância relativa dos vários integrantes da equipe de produção.

Partindo da notória premissa que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo, pode-se inferir que o ponto de vista de cada um é único e excede a visão do outro. Se, por exemplo, em uma fila, estou olhando a cabeça do companheiro da frente, minha nuca será vista pelo companheiro que me segue (BAKHTIN, 2010, p.21). O campo de visão do outro serve de complemento a minha e isso é que se chamaria de “excedente de visão”. Da mesma forma, o diretor pode até dizer como o câmera deve se posicionar, mas só este conseguirá captar de determinada maneira uma cena. Isso implica dizer igualmente que o olhar do diretor também completa a visão do câmera. Seríamos levados a supor que o filme é fruto de uma multi-autoria, na qual, cada um dos envolvidos empresta a voz para constituir a

criação. Por outro lado, esta reflexão ultrapassa tal barreira e encara o próprio sujeito individualmente como conjunto de várias vozes, um produto das relações sociais entre indivíduos. São os diversos contatos que o sujeito tem com diversos sujeitos e textos (compreendido aqui além das fronteiras da escrita) que constituirão sua consciência. Os sujeitos, em constante interação, têm como elo a linguagem que serve de ponte entre eles. As formas expressivas, em última instância, (entonação, conteúdo, material ideológico), carregam as diversas vozes, do presente e do passado, que formam a consciência daquele sujeito enunciador. Por assim dizer, todo enunciado é polifônico, pois o que temos em nossa fala são palavras alheias e, em um grau mais curioso, palavras alheias próprias.

A obra pode ainda ser uma contra palavra a outra obra (seja ela cinematográfica, literária ou de outro gênero distinto), estabelecendo diálogos entre obras já produzidas e motivando diálogos futuros. Claro que, para o estabelecimento de diálogos, é preciso considerar o sujeito como uma construção sócio-histórica e estabelecer diálogos dependem de uma compreensão responsiva do leitor, afinal, o próprio ato de compreender é um diálogo

É isso que determina a diferença entre os processos de compreensão do signo interior (isto é, da atividade mental) e do signo exterior, puramente ideológico. No primeiro caso, compreender significa relacionar um signo interior qualquer com a unicidade dos outros signos interiores, isto é, apreende-lo no contexto de certo psiquismo. No segundo caso, trata-se de apreender um dado signo no contexto ideológico correspondente (BAKHTIN, 1986, p. 60).

Gramaticamente, podemos notar nos enunciados do cotidiano diversas pistas da entrada da fala do Outro, seja por intermédio de marcações pontuais (aspas, dois pontos, travessão), seja por expressões com verbos de dizer (segundo, conforme, disse que). Na literatura essas formas são bastante comuns e facilmente conseguimos estabelecer uma relação entre um texto com outros textos. No cinema, não é diferente. Mas, levado ao extremo, perceberemos que os diálogos estabelecidos estendem-se ao infinito e não seríamos capazes de sempre identificar quando há essa entrada da fala do Outro e nem quem ele é. Anteriormente (DE PAULO, 2009), colocamos alguns caminhos de reflexão acerca da dialogia no filme e apontamos como possíveis pistas o “tema”, a “tomada de posição da câmera”, o “fio narrativo”, a “compreensão responsiva do interlocutor”, a “a repetição física de materialidade”. Por fim, concluiu-se:

Toda essa categorização suposta no decorrer do artigo, resumida neste parágrafo derradeiro, pode induzir o leitor a pensar que exista um caminho simplificado para perseguir o dialogismo na língua. Todavia, deixamos em aberto tais categorias, não expomos regras metodológicas. As pistas só evidenciaram novas perguntas, mas por outro lado, deixaram claras que o estudo da linguagem tem como fundamento o homem, não um indivíduo meramente biológico, mas sim um sujeito sócio-histórico, que vive uma grande incompletude, que se relaciona com um Outro, uma relação essencialmente dialógica ao infinito (DE PAULO, 2009, p.212).

Talvez a dificuldade em se pensar questões de autoria e dialogia no cinema ainda esteja imbricada na própria aceitação do filme como texto. O filme não é, de modo algum, um amontoado de imagens, sons, falas, realizadas sem uma lógica. Por isso, o sentido de uma imagem depende de outra imagem (ou fala, ou som, ou tomada de câmera) que com ela se relaciona. O que percebemos facilmente no estudo do texto é que uma frase pode ter sentidos distintos dependendo do contexto dentro do qual está inserido. Tal contexto pode ser a relação de uma palavra com as outras palavras ou de um enunciado com outros enunciados. Mas também este contexto pode referir-se além do texto e estar na constituição sócio-histórica em que ele foi produzido.

A todo o tempo estamos significando o mundo, embora desde o nosso nascimento já nos encontremos com os objetos humanizados. Mas o sentido não pode ser simplesmente apagado e fixado a ele um novo sentido. Ao contrário da proposta dialética de pensamento, as vozes internas ao signo não se anulam, elas mantêm seus contornos de modo que cada sentido pode tornar a aparecer em um novo contexto. Por isso, Stam (2006) afirma em seu artigo que entrar em contato com um texto é entrar em contato com todos os textos que este dormiu. E, se por um lado temos sempre o velho, o novo é formado pela nova situação sócio-histórica de criação. Aqui consideramos novamente o autor (em sua compreensão responsiva de mundo e sua relação com a arte), a sociedade, o público, a época. Ainda segundo Stam:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas

também do momento e da cultura da adaptação. Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de “o grande tempo” e freqüentemente eles passam por “voltas” surpreendentes. “Cada era”, escreve Bakhtin, “reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação”. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos (STAM, 2006, p. 48).

A importância atribuída ao interlocutor o constitui como parceiro no ato criativo e, ao mesmo tempo, responsável ou culpado pela obra. No mesmo grau de responsabilidade, deve-se pensar a relação entre a vida e a arte. A esse respeito, gostaria de expor um trecho do texto *Arte e responsabilidade*, que acreditamos resumir de maneira quase poética a questão:

A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo torna-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade (BAKHTIN, 2010)

Ora, ao revisitar este lugar de discussão, parece-me que, caso se priorize no conjunto autor/obra/público uma das partes, abre-se mão de um riquíssimo diálogo existente no processo lingüístico. Se olharmos o autor, podemos nos perguntar acerca da sua função na obra, como ele pode aparecer no texto fílmico por meio de suas ideologias ou como este autor se relaciona com a vida ética e estética. Se nos encontramos com a obra, nosso olhar poderia ir para como ela foi construída, as falas de personagens, imagem, tomadas de câmera, bem como os efeitos produzidos pelos recursos estilísticos. Por fim, se damos supremacia ao público, da mesma forma, restringimos nosso campo de visão a perguntas parciais do problema.

Lembro-me de uma metáfora bem interessante realizada por Geraldini, em uma visita à disciplina *Filosofia da Linguagem*, em 2008, na UFSCar. Interpreto-a tanto para compreender melhor os fenômenos ideológicos quanto para exemplificar o trabalho do pesquisador nas

ciências da linguagem. Como neste momento não me cabe a primeira, passo a representar a segunda possibilidade. Consideremos o mundo como um imenso mar e o estudioso como um mergulhador. Ao se propor investigar um fenômeno particular, o mergulhador afunda no mar e nada até um ponto específico. Mas este mergulhador não pode esquecer que, ao seu redor, em constante contato com ele e seu objeto de estudo, está todo um mar. Caso esqueça, nosso mergulhador se perderá, não retornará à superfície e morrerá.

No caminho que trilhamos, a filosofia bakhtiniana nos faz um belo convite ao pensamento dialógico, um pensamento que não delimitaria fronteiras. Ao considerar não só aquilo que vive em certa oficialidade, Bakhtin nos ensina a olhar o marginal como necessário e complementar ao não marginal. É esse pensamento que faz Robert Stam mergulhar na arquitetura bakhtiniana. É essa vontade de ser livre de uma reflexão estrutural de mundo. Acredito que seguir tal pensamento é de fato recusar rótulos, não escolher A ou B, demonstrar afinidade com alguns autores, mas buscar dialogar e se constituir de outros. Nas palavras de Stam:

Recuso-me a acreditar que sou o único no campo capaz de ler com prazer tanto Gilles Deleuze como Noel Carroll, ou para ser mais preciso, ler tanto com prazer como com desprazer. Recuso-me a escolher entre abordagens que com frequência percebo muito mais como complementares que contraditórias (STAM, 2003, p.16).

Contradições e consensos parece ser o cerne deste trabalho. A visão dicotômica de mundo, que insiste em perpetuar na sociedade contemporânea, delimita nosso olhar a supor que a vida é dividida simplesmente entre certo ou errado, bem e mal, satisfatório e não satisfatório. Nessa perspectiva, costuma-se também pensar os grandes problemas sociais, como a pobreza ou a segurança pública. A dualidade constante no pensamento atual acaba por ocultar as múltiplas facetas destes problemas e corroboram para manter uma verdade anterior como a de sempre. Ao propormos um estudo dos signos polícia e bandido no cinema brasileiro, tentamos desmistificar essa dicotomia aparente e desvendar as diversas vozes contidas no signo. Policial e bandido são partes indivisíveis do mesmo objeto e a existência de um é complementar e essencial para a do outro. Ambos estão igualados e se podemos definir o caráter de herói ou de vilão para cada um deles é pelo fato de que somos capazes de recorrer

ao contexto social mais imediato, estabelecendo relações entre diversos elementos constituintes do processo de produção de sentido.

Contudo, não caberia ao lingüista estudar fenômenos sociais se estes não estivessem ligados aos fenômenos da linguagem. O que estudamos não é o policial ou o bandido em si, mas o que se fala sobre eles e como essas figuras são construídas no cinema nacional. Se chegarmos ao homem em última instância é pelo fato de que a linguagem é inerente a ele e constitutiva de sua consciência. Aprendemos o mundo via linguagem e poderíamos intuir que não existe ciência mais antropológica do que a lingüística. As palavras em si não significam nada e assim percebemos que não há discurso sem ações interlocutivas, sem o Homem: “[...] o erro está na afirmação e na crença de que as palavras e as frases significam qualquer coisa: só os homens, ao contrário, significam, por meio das frases e palavras” (MAURO, 1969, p. 28). Isso implica dizer que é no processo de interação verbal que os signos significam.

Compreendido deste modo, o texto fílmico pode ser analisado também como resultado das interações, fazendo parte de uma realidade social e não como mero devaneio artístico. Longe de sê-lo, olhar para o cinema é pensar em diversos elementos que não estão desvinculados, polarizados, mas sim dialogam entre si e com o mundo, contribuindo para a formação dos sentidos. Para tanto, incorremos em duas dificuldades, porque, primeiro, precisamos entrar em um universo dialógico, segundo, tentar pensar dialogicamente. No conjunto proposto, encontramos em Mikhail Bakhtin e seu círculo não um projeto teórico estruturado no dialogismo, mas antes um princípio dialógico de investigação da linguagem e isso parecem fazer toda a diferença, dado que não temos em mãos um método teórico de análise.

Para finalizar esta parte do trabalho, gostaria de acrescentar uma citação de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, que afasta a ilusão da língua apenas como sistema puro e a leva aos braços da enunciação concreta. O filme também é esse enunciado.

A língua não existe por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta. É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbuí-se do seu poder vital e torna-se uma realidade. As condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época. As condições mutáveis da comunicação sócio-verbal precisamente são determinadas para as mudanças de formas que observamos no que concerne à transmissão do discurso de outrem (BAKHTIN, 1986, p.154).

Integrado à conceituação de que o bandido é a figura oposta e necessária a do policial, também é discutível a proposta associativa de qual destas personagens pode ser referida como herói ou vilão no campo dos sentidos. São aspectos bastante distintos e tensos, pois, na maioria das vezes, o referente é o atributo de bom ou mau. Embora pareça que possam existir relações lógicas, dadas unicamente pela semântica inerente a cada palavra, no estado de enunciação concreta se dissipa a lógica estabilizada e condensa-se a lógica histórico-social. Possibilidades infinitas nascem dessa relação sujeito, sociedade e história, sendo algumas delas retratadas pelos enunciados a seguir:

- 1) Policial = herói = mau
- 2) Policial = vilão = mau
- 3) Policial = herói = bom
- 4) Policial = vilão = bom

Não obstante, lembra-se que nenhum sentido pode sofrer um ato de apagamento total, restando naquela materialidade física resquícios de sentidos anteriores. Portanto, no cerne do signo herói remanesce a idéia de bondade e virtudes exemplares, modelo romântico do estágio máximo de sublimação humana. Os valores empregados são visíveis tanto na vida, quanto nas construções artísticas. Nas narrativas mitológicas é clara a formação do herói idealizado, que carrega em seu encaixe uma imagem rebaixada, o vilão. As fábulas, o causo (em uma instância bastante interessante de ser estudada), as parábolas, mitos gregos podem ser entendidos nessa vertente. Mais atual, o surgimento dos Quadrinhos, revistas de super-herói, também podem ser tomados como exemplo do que se trata neste momento.

Entretanto, pode ocorrer que um herói não tenha as características esperadas (presentes no sentido estabilizado) e, de certo modo, sentimos uma sensação de estranhamento que poderia ser resumida: “Joãozinho é o herói, mas é mau”. A conjunção adversativa colocada no enunciado revela que na construção de mundo realizada pelo sujeito, ser mau não pode ser atributo de herói. O estranhamento ainda causado pela memória presente em cada um leva a crer que um herói sem virtudes não deveria vestir este rótulo, passando a ser denominado anti-herói. Este, por conseguinte, é a protagonista da história, é admirado e, muitas vezes, vivencia o gosto do leitor/público, entretanto, em lugar de virtudes, essa personagem transveste-se de vícios. Nova pergunta poderia ser lançada e trar-nos-ia outra complicação: a figura do anti-herói pertence a uma cultura oficializada ou a uma contracultura? É difícil dizer que o anti-herói se afasta demasiadamente do herói e, estando este no campo do oficial, passa a crer que aquele é

de uma cultura rebaixada. O contrário poderia ser suposto, contudo com poucos resultados sustentáveis.

Por longo tempo a ciência histórica se debruçou nos grandes acontecimentos, no relato de grandes pessoas e marginalizou qualquer outro documento que não tivesse certa oficialidade. Criou assim uma história contada pelos reis e deixou de lado a história vivida pelo povo. Nesse sentido, tudo que vinha do povo era tido como folclore. Mas, ao olhar para esta “outra” história, os novos historiadores encontram ali visões peculiares de mundo e compreenderam que estavam diante de uma verdadeira cultura popular.

Porém o problema, agora, é como observar a história das massas, pois na cultura popular, muitas das vezes, os relatos são orais, inexistindo documentos escritos que possam ser facilmente consultados. Carlos Ginzburg aponta como saída para tal problema os estudos acerca da cultura realizados por Bakhtin, a saber: “entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 2006, p. 10).

Para Bakhtin, o mundo era naturalmente dialógico: o sujeito, a língua, as ideologias, a vida e a arte, o presente, o passado e o futuro. Neste aspecto, não poderíamos supor uma cultura que também não o fosse. A cultura das classes dominantes interage constantemente com a cultura das classes subalternas, criando um sistema de interferências recíprocas, inserido em um movimento vital para ambas. Disso se conclui que há entre o oficial e o marginalizado o que ficou definido como *Circularidade cultural*.

Nas festas populares, o controle do discurso oficial diminuía e as barreiras hierárquicas eram quebradas através do riso e da paródia. De fato, na cultura popular, nascida junto com o grupo excluído, não existia reis ou rainhas, apenas soberanos fictícios, satirizados no carnaval. Cristo pode ser negro, amarelado, índio, debochado, bufão, longe do Cristo consagrado pela Igreja. O riso torna-se uma arma contra o medo e ri-se da morte, de deus, do demônio, da própria vida desgraçada. Como na sátira menipéia, o riso assume um papel libertador, tudo é festa e

Em conseqüência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem

restrições, que aboliam toda a distância entre indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência (BAKHTIN, 2008, p. 9).

O riso é libertador e lembramo-nos de Menipo, que em sua aventura pós-túmulo ainda debochava de si e dos outros. Por essa razão, o próprio Hades o definiu como um “homem verdadeiramente livre”. Menipo é uma espécie de anti-herói, um tipo brincalhão, cheio de defeitos. Mas o raciocínio que discorremos implica em um posicionamento no qual o herói está para a cultura oficial assim como o vilão está para o não oficial. Doravante, o anti-herói vive em um terreno fronteiro, simbolizando o momento de encontro entre duas culturas. Além disso, dependemos de um ponto de referência para determinar o anti-herói, assim como qualquer outra figura de nosso estudo. Por assim dizer, o anti-herói é o herói da cultura popular, “infiltrado” na cultura oficial, ou vise e versa.

1.5. O dualismo epistêmico brasileiro

Mesmo na modernidade, algumas discussões são trazidas à luz por debates em relação ao valor político da cultura popular e da mídia. O valor da palavra “cultura” representa em cada uma delas objetos distintos. Quando nos referimos à “cultura de massa” estamos sempre tendidos a generalização negativizada e evocação do pessimismo da Escola de Frankfurt. Já ao falarmos de “cultura popular” é otimista, reflexo dos estudos culturais e energias do carnaval da arquitetônica bakhtiniana. Não obstante, o que o pensamento de Bakhtin nos ensina é o fato de que não devemos pensar nesses espaços como unitário, longe de interferências mútuas. Por isso Stam afirma que caso se siga “a primeira (cultura popular) corre o risco da idealização populista, ao passo que a segunda (cultura de massa) arrisca-se à condescendência elitista” (2003, p. 337). Continuando Stam, na abordagem bakhtiniana,

Não encontramos um texto unitário, um produtor unitário ou um espectador unitário, mas sim, uma heteroglossia conflituosa que incorpora o produtor, o texto, o contexto e o leitor/espectador. Cada uma das categorias é atravessada pelo centrífugo, pelo hegemônico e pelo oposicionista. A proporção pode variar dentro de cada categoria (STAM, 2003, p. 340)

Um estudo das condições de produção dos filmes nacionais, levado em consideração o tema do policial e bandido, demonstra que a cinematografia brasileira gerou obras bastante diversas quanto ao posicionamento ideológico. Ao mesmo tempo em que encontramos filmes que caracterizam o bandido como sendo o herói, observamos, igualmente, aqueles que constroem uma imagem positiva do policial. Mas, se pensarmos que cada uma dessas obras é “pura”, ou seja, que se exaltam o bandido é porque recriminam o policial, estaríamos nos afastando da heteroglossia bakhtiniana. Na voz do oficial reside o sussurro intermitente da não oficialidade. Não obstante, é inegável, igualmente, que a construção sígnica está relacionada com o momento histórico vivido pelo país.

Percebemos, assim, filmes, como *Salve geral: o dia em que São Paulo parou*, 2009, de Sérgio Rezende, corresponde a uma leitura diferente do que ficou mais marcado na época dos atentados. O diretor traz ao público a história de uma mãe que vê seu filho preso e está disposta a fazer qualquer coisa para retirá-lo da prisão, inclusive se envolver com membros da facção PCC. Quando, por intermédio de um sistema penal corrupto, seu filho consegue sair, em salvo conduto, do cárcere, chega uma mensagem dos líderes da facção para que todos que estivessem presos realizassem uma mega rebelião e os que estivessem soltos deveriam realizar atentados contra o Estado (agentes, carcereiros, policiais, locais públicos). Com vários e simultâneos presídios rebelados, ônibus incendiados, PMS mortos, São Paulo entra em verdadeiro caos e o governo decide negociar com os presos para cessar a guerra.

Existe um filme de 2009 que tenta reduzir a imagem negativa da *ROTA*. Com origem no livro de Conte Lopes, *Matar ou Morrer*, a obra cinematográfica de Elias Júnior, foi intitulada *Rota Comando*. Talvez pelo baixo investimento financeiro no filme, o trabalho não apresentou uma consistência de imagens e história. A polícia militar retratada está distante de uma realidade construída pela maioria dos grupos sociais. Ela parece se prender apenas a visão do próprio policial narrador, mas este tem um olhar superficial de seu trabalho ou seus conflitos. Tudo caminha, no enredo, para que tenhamos compaixão da polícia militar, como se ela fosse uma instituição sem imperfeições e vitimizada. O dia a dia do policial que apesar de todas as adversidades, realiza um serviço honesto e de extrema importância, eis o foco principal do filme.

No Brasil, pode-se ter o exemplo do nascedouro da facção criminosa *Comando Vermelho* e que foi retratado no filme *400 contra 1- a história do comando vermelho*. A obra do diretor Caco de Souza tem como referência o livro homônimo escrito por William da Silva, um dos poucos sobreviventes que fundaram o Comando no final da década de 1970, no Rio de Janeiro. A obra conta a história de William que esteve recluso, no período da Ditadura

Militar, no presídio Cândido Mendes, Ilha Grande-RJ, juntamente com presos políticos. Esta convivência foi possibilitada, pois, na ocasião, presos cumprindo pena por assalto de banco-comuns ou político - eram enquadrados na lei de segurança nacional. O autoritarismo da época não impediu a formação de grupos organizados dentro da instituição penal e pode-se entender que a história do nascimento do Comando se confunde com a própria história do país, no qual havia um regime ditatorial fundado em torturas e intolerância à diferença.

Em *O prisioneiro da grade de ferro*, documentário produzido pelo diretor Paulo Sacramento, no ano de 2003, podemos observar pistas dessa contracultura. O filme foi realizado com ajuda dos detentos da Penitenciária do Estado, São Paulo, que receberam duas filmadoras e puderam gravar cenas do cotidiano que julgassem interessantes, que fossem representativas da história vivida por eles. A confecção de cachaça (Maria-louca), a venda de drogas como a cocaína ou maconha, o uso de armas brancas (“enquanto a cadeia for feita de concreto e ferro não tem como desarmar o preso” – diz uma personagem do filme), a lei mantida pelos faxinas (presos líderes de pavilhão, pertencentes ao crime organizado), são exemplos interessantes de como se constrói essa cultura. Chamo a atenção também para o comentário de um pastor preso que orientava a igreja local. Ele evidenciava grande carinho pelo grupo conhecido por PCC, *Primeiro Comando da Capital*, que começava a controlar os presídios paulistas:

*Não faço apologia ao crime, mas antes de existir o PCC, os presos sofriam muito. Sofriam, porque eram quadrilhas rivais e existia muita extorsão, estupro, mortes banais. Mas quando eu conheci no ano de 88 o partido, eu como pastor, comecei a observar a forma como eles trabalhavam e vi que a cadeia mudou: o xadrez que você tinha que comprar, hoje em dia, você não compra mais; estupro não existe mais na cadeia; aquelas mortes banais, não existem mais. Observa-se que houve uma mudança. E, além de tudo, são meus amigos, gosto de muito deles, conheço poucos, não conheço todos. Para mim, eles só têm feito o bem. (Pastor Adeir, filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro*)*

Claro que não se observa tal fenômeno de assimilação positiva do crime somente em presídios. Bairros periféricos também se encontram no mesmo contexto. De modo geral, o poder dos criminosos é a única forma de organização social que os moradores conhecem. É ele responsável por valer as leis nestes locais, porém leis que eles mesmos criaram. O povo

passa a sentir-se seguro com este tipo de formação e apóia as facções, dando a elas abrigo e proteção. Por outro lado, a polícia nestes locais é intrusa, uma força indesejável e externa ao Contra-Estado¹⁰.

Governos conhecidos como populista também têm características semelhantes ao modo de trabalho do crime organizado. As facções que atuam nas favelas oferecem aos moradores recursos que muitas vezes não são fornecidos pelo Estado Oficial (segurança ou alimentação são bons exemplos). A política assistencialista mantida pelo crime garante, até certo ponto, admiração, respeito e carisma dos moradores. As crianças vêm nestes Hobin Hoods modernos o herói exemplar a ser seguido, por isso, iniciam a vida cedo no crime, primeiro como aviãozinho, chegando a postos mais importantes, como gerente de uma boca de fumo.

Hoje, ser bandido é ser profissional, é entrar para uma grande empresa em expansão, com planos de carreira e salários dignos. O crime organizado construiu um novo Estado, no qual vigoram leis próprias. Da mesma forma, ele tem meios coercitivos para evitar o não cumprimento dessas leis (caso alguém realize um furto dentro da favela, por exemplo, ele será julgado pela facção responsável pelo morro). Ora, todavia, como disse anteriormente, este Micro-Estado está inserido em outro de proporções maiores, o qual denominei Estado Oficial, que, por sua vez, é regido por outras leis e, por fim, também mantém meios de fazer valer sua autoridade. A palavra crime, que serve para condenar tanto em um quanto no outro Estado é a chave para explicar a necessidade de uma polícia.

Ora, comparando Estado Oficial e não-Oficial, podemos perceber algumas semelhanças e alguns distanciamentos. Contudo, para o signo policial e bandido tal confrontação não foi suficiente para estabelecer fronteiras definidas entre eles. Se o policial segue uma lei, pode-se dizer que o criminoso também segue, embora essas leis não sejam regidas por um código escrito. Ambos servem a um propósito: manter a unidade de um Estado.

¹⁰ Considero *Contra-Estado*, *Micro-Estado*, ou *Estado não-Oficial*, a organização coletiva de sujeitos, com leis próprias e recursos de auto-sustentação, e que está inserido em um Estado tido como Oficial, mantendo com este uma relação constante de interferências, seja elas conflitantes ou consensuais. Por sua vez, *Estado Oficial* é uma organização mais ou menos estável que privilegia os interesses de uma minoria social, tentando ocultar as diferentes realidades naturais às relações inter-sujeitos. Assim compreendido, o Estado, de modo geral, englobaria estes dois movimentos de tração e contração, duas forças, centrípeta e centrífuga, criando uma contradição em sua própria essência.

No universo dialógico do contexto brasileiro poderíamos distinguir duas grandes epistemes: 1) em que o bandido é visto como fruto de uma má distribuição de renda e, por estes motivos, representa um herói nacional, personificado na figura do bom malandro, que diante das mazelas da vida, se livra das dificuldades com certo “jeitinho”; 2) que o policial é um grande herói de uma sociedade democrata de direito, que apesar do abandono do Estado, os baixos salários e corrupção, também usa do “jeitinho” para dignificar a profissão. Essas correntes oscilam e trocam de lugar constantemente dualizando (até certo ponto) o discurso hegemônico acerca do crime. Temos claro essa característica em *Tropa de Elite* (2007), de *Carandiru* (2002).

CAPÍTULO II

A ESPETACULARIZAÇÃO DO ACONTECIMENTO

1. Carandiru e Tropa de Elite

Carandiru mostra o funcionamento interno do presídio considerado o maior complexo da América latina, localizado na cidade de São Paulo. O local ficou mundialmente conhecido, quando em 1992, nas vésperas das eleições para governador, após uma rebelião no pavilhão nove, o policiamento de choque foi acionado para intervir, culminando na morte de 111 detentos. As condições dos internos não eram das melhores. O presídio abrigava mais de sete mil homens, em celas mal iluminadas e superlotadas. Para conviverem, presos e funcionários desenvolviam regras rígidas de conduta. Sendo este filme um dos focos de nosso estudo, deterei algumas linhas para melhor detalhar o enredo.

Com a tela ainda escura surge o som de um violão dissonante, com ritmo marcado, semelhante ao de músicas típicas de filmes de faroeste. Aos poucos a imagem se abre em uma vista aérea da cidade de São Paulo. A câmera faz movimentos lentos até que mergulha rapidamente em direção a um dos pavilhões habitacional do *Complexo do Carandiru*. Nasce o nome do filme, escrito em letras rústicas e, abaixo, os dizeres: “Baseado no romance *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella”. A música é quebrada pelo ranger de porta de ferro, restando, agora, apenas os gritos, xingamentos, uma mistura de vozes. O quadro que segue é de uma discussão entre presos, mediada por Moacir, Nego, uma espécie de líder dos detentos.

A cena se passa no corredor do presídio. Presos estão soltos na galeria mal iluminada e se enfrentam verbalmente ou com gestos agressivos. A frase que mais se destaca é “vai morrer”. Em uma das celas, os presos seguram, tentam acalmar, Lula que acusa Peixeira de ter matado o pai dele. Quando ainda corria a contenda, chega o diretor do Presídio, acompanhado de agentes com canos de ferro na mão e o jovem médico, Dráuzio Varella. Curioso é que o filme é narrado por Dráuzio, porém ele tem acesso a informações antes de sua chegada ao local. Somente no decorrer do enredo é que pode o espectador entender que a história contada pelo médico foi-lhe relatada pelos presos.

O desfecho da confusão se dá quando Lula descobre que Peixeira foi contratado pela mãe, que sofria de maus-tratos, para executar o marido. Nego, querendo reaver a faca que havia desaparecido da cozinha, ainda insiste com os demais presos, alegando que iria morrer um preso por dia até o aparecimento do objeto. A ameaça funciona e, com o diretor e o médico de costas para não ver o autor do furto, a faca é lançada no corredor. O diretor, por

sua vez, conclui o episódio afirmando que o que acontece na rua, se resolve na rua e que aquele que chega ao presídio dizendo que é “sangue no olho” terá dificuldades em sair da prisão.

No filme de Babenco, quem nos conta a história não é nem o policial, nem o criminoso, mas sim um terceiro elemento, o jovem médico Dráuzio que desenvolvia na época um trabalho de prevenção ao HIV/AIDS no Complexo do Carandiru. Por estes motivos, seja o enredo principal, sejam as mini-histórias, são filtradas pelo olhar da personagem/narrador que desbrava um mundo desconhecido. Notamos dois eixos lógicos no filme: o primeiro tem a história focada no dia-a-dia do recluso, as dificuldades proporcionadas pelo cárcere, até culminar na rebelião e a morte de 111 detentos. O segundo ponto é a união de várias narrativas de cada preso referente à própria vida, ou seja, o que o levou a cometer o crime. Cada figura é pintada estereotipando algumas características subjetivas, como o caso de Majestade, que incorpora o espírito do bom malandro, duplamente casado, afinal “a vida é um carrossel e um cavalinho só é pouco”.

Após este primeiro contato com a população carcerária, o jovem médico acompanha o diretor em sentido a sala dele e observa as peculiaridades daquele mundo. Presos que viviam em celas isoladas e que não saíam de lá nem mesmo para tomar banho de sol. Aquele grupo era conhecido como *amarelos*, pessoas que não pagaram as dívidas dentro do presídio e/ou estupradores. Viu também o pátio de sol, com outros tantos presos que faziam ginásticas, conversavam, jogavam dominó, tudo para passar o tempo. Enfim, o médico chega à enfermaria, lugar bastante precário, que será onde ele conhecerá a vida de algumas personagens dessa história. O olhar do médico é um olhar que vem de fora: ele não entende a lógica do sistema, mas se maravilhava com os valores humanos que o apenado desenvolvia, paradoxalmente, na medida em que passava por um processo de animalização.

Dado ao formato da diegese de *Carandiru*, relatarei em separado os dois eixos, começando pelas micro-histórias. Nego havia realizado um assalto em um natal passado. Depois do assalto, ele e seus dois comparsas voltaram para casa a fim de dividir a produto. No meio da partilha, um dos companheiros aparece com a mão encoberta pelo casaco, Nego pensa que ia ser morto e atira no companheiro. Apesar do plano realmente ser verdadeiro, quem tinha a missão de matar Nego era outro, Gordo, mas que não teve coragem para a execução e acaba se tornando cúmplice de Nego. Passado algum tempo, Gordo é preso e entrega Nego pelo assassinato de Escovão (o comparsa morto). A história de Gordo encerra-se em uma tentativa de fuga, na qual os presos cavaram um túnel. Gordo fica entalado no túnel e os demais presos, frustrados com a fuga, matam-no.

Zico foi abandonado pela mãe e criado pelos pais de Deusdete e sua irmã. Cresceram juntos, porém Zico começou a traficar e foi preso. Deusdete para defender a irmã, mata dois homens que tentaram violentá-la. Zico e Deusdete se reencontram na prisão, mas o primeiro havia se tornado usuário de drogas o que causava neste profundo ressentimento. Em um surto psicótico, Zico mata o irmão de criação com água fervente. Os demais presos, com medo do ato, resolvem condenar Zico à morte.

Majestade sempre foi o típico malandro. Apaixona-se por uma moça e a rouba da família. Um tempo depois, conhece outra mulher, vive com ela um novo romance e tenta levar a vida dupla. As brigas entre as mulheres tornam-se constante e, certo dia, a segunda mulher bota fogo no apartamento. Para livrá-la da prisão, Majestade assume a autoria do crime. No presídio, ele finalmente consegue conciliar as duas esposas.

Já a vida de Seu Chico nunca foi esclarecida. Quando o doutor lhe perguntou por que ele estava preso, ele simplesmente disse que não iria contar mais uma mentira, pois todo mundo ali era inocente. Sabe-se apenas que Seu Chico tinha fascinação por balões e que ele estava afastado a tempo da família. Valdomiro e Antônio eram assaltantes de carro forte e tinham uma vida de classe média alta. Suas famílias estavam sempre em contacto, até que Antônio descobre que a mulher de Valdomiro o traía. Ele tenta alertar o amigo, mas este não acredita. Após inúmeras discussões e enfrentamentos, certo dia, Valdomiro descobre que realmente a mulher tinha um amante e mata-os.

A história de Lady Di e Sem Chance é outra que não temos acesso além daquela que se passa no presídio. É uma história de amor fora dos padrões sociais (ao menos no que poderíamos dizer social/conservador), pois se trata de uma relação homossexual. A figura de Sem chance é extremamente significativa, funcionando no enredo como uma crítica direta do autor às atividades humanas que criam oportunidades diferentes para cada cidadão e, cabem aos menos favorecidos, um lugar marginalizado. Quando nos perguntamos: onde está o Sem Chance? (uma pessoa que não teve condições adequadas de vida). Ora, ele está na prisão. Existe ainda nesta personagem um reforço negativo, uma forte desesperança na possibilidade de mudança do sistema penal.

O segundo enfoque de *Carandiru* está na própria tensão vivida pelos presos, que se sentem ameaçados a todo tempo. Por este motivo, as relações internas são sempre críticas, como se eles fossem se agredir a qualquer momento. É esperado pelo público a ápice da violência, ou seja, a rebelião e o massacre dos internos pelo policiamento de choque. Assim, quando começa o esperado, não existe uma razão aparente, ninguém sabe por que a briga começou e como ela tomou aquela proporção. O filme escolhe uma possibilidade de começo,

mas deixa claro que houve outras hipóteses. Quando os presos tomam o presídio iniciam uma destruição do prédio e uma demonstração de poder. Todavia, com a entrada da polícia, eles passam da posição de agressor a agredidos, fugindo, escondendo-se para não serem violentamente mortos. Essas são as cenas finais do filme, que, ao encerrar com o retorno à calmaria representa igualmente o retorno à rotina.

Atribui-se, algumas vezes, a filmes como *Carandiru* um aspecto de romantização do crime. Tal característica pode-se observar no modo de narrar cada micro-história ou mesmo na descrição das personagens. Antes de qualquer coisa, é de fundamental importância colocar que, em trabalho anterior (DE PAULO, 2008), compreendi por romantização do crime todo o processo que qualifica o ato criminoso positivamente, transformando o bandido em herói e criando no interlocutor do filme um senso de estima e identidade. Entretanto, uma definição como esta já não é mais compatível com o que se pretende. Gostaria de reconsiderar e reconstruir o pensamento da seguinte forma: romantização é o espaço onde se chocam a realidade subjetiva (formação ideológica do sujeito) e a realidade extra-mundo (aquela distinta a do sujeito em questão), de modo a causar estranhamento, ao atribuir valores positivos a figuras que, no campo do “verdadeiro” intrínseco, não haveria de sê-lo. Logo, um policial que se atira na frente de uma bala para salvar um cidadão não é uma figura romantizada, se olharmos do lugar de fala de quem acredita no policial herói. Mas, se não tomamos essa posição, seríamos levados ao estranhamento, e categorizar-mo-íamos a imagem como romântica.

Considere uma primeira observação concernente ao filme *Carandiru*: é de fácil percepção o diálogo entre a obra literária e cinematográfica. Isso porque a obra de Babenco evidencia de maneira clara esta relação em enunciados como “baseado no livro *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella” (capa do DVD). Por outro lado, também já esperamos certo diálogo entre obras quando nos deparamos com os títulos *Estação Carandiru* e *Carandiru*. Ainda fica claro a ligação de ambos com o ocorrido em 1992, no complexo do Carandiru, São Paulo: a invasão do policiamento de choque para conter uma rebelião no pavilhão nove e no desfecho trágico com a morte de 111 detentos.

Pela violência da intervenção no presídio paulista, a mídia da época divulgou amplamente o caso, trazendo depoimentos de presos e familiares, uma revisão da estrutura prisional brasileira e levou à discussão a eficácia desse sistema no processo de ressocialização do apenado. No *Globo Repórter* de 1992, *Massacre*, o apresentador Celso Freitas iniciou o tema com o seguinte texto: “Mais de 100 homens executados em apenas 13 horas. A maior chacina de presos em todo o mundo. O fato mais terrível da violenta crônica policial

brasileira”. No decorrer da reportagem, os adjetivos *executados*, *terrível*, *violenta* são confirmados pelos relatos dos internos, como podemos observar no excerto transcrito abaixo:

- *Qual o teu nome?*

- *Milton Marques Viana. Eu estava no Pavilhão nove, eu presenciei os fatos. Totalmente nus, com as mãos na cabeça fomos mortos. Execução sumária. Eles mataram dentro do xadrez. Eles jogavam de cima, no fosso do elevador. Eu vi o Holocausto. Eu vi o Holocausto.*

Essa relação entre obras e acontecimentos é algo bastante interessante em ser observado, pois cada texto liga-se a outros textos, estando sempre inseridos no grande fio histórico. Eles nascem para responder a outros textos e proporcionam diálogos com textos futuros. Todavia, estes diálogos não funcionam apenas como memória, eles passam a significar em um novo tempo. Assim explica Bakhtin:

Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política (BAKHTIN, 1986, p. 99).

Também se torna interessante notar o forte diálogo que os textos de Dráuzio e Babenco mantêm com a fala dos presos. Em *Estação Carandiru*, o autor deixa claro essa visão unilateralizada da história contada, ao escrever: “[...] Só podem contar o que se passou daí em diante, como diz o Dr. Pedrosa: - A PM, os presos e Deus. Ouvi apenas os presos. Segundo eles, tudo aconteceu como está relatado a seguir” (VARELLA, 2005, p. 223). Babenco expõe este ponto de vista ao final de seu filme, como podemos conferir no fotograma apresentado a seguir:

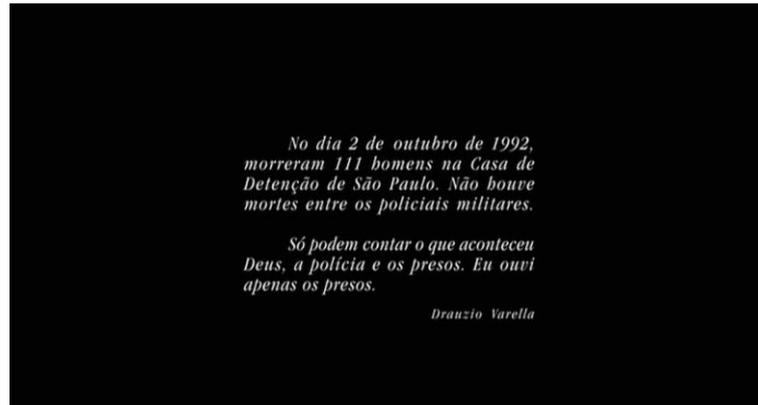


Imagem 1: O ponto de vista dos presos (120' 19'")

Fonte: *Carandiru* (2002)

Essas entradas da fala do Outro, ora por intermédio de marcações bastante explícitas, ora implícitas já nos ajudam a compreender e ler de forma diferente o texto de *Carandiru*. O que talvez não pareça tão evidente, é que, apesar da forte impressão de realidade que o cinema carrega, o filme não é essa realidade, mas apenas uma representação dela. O diretor empresta a voz para os policiais ou criminosos, dá lugar de fala a quem não a tem e, assim, escreve a história (ele, ao criar as personagens, insiste que estas são verdadeiras, que correspondem a pessoas físicas). Contudo, não são pessoas reais (presos do Carandiru) que nos falam. Babenco os faz falar, mas dentro de um projeto de dizer dele. Isso implica que o diretor diz o que uma personagem desse tipo pode dizer em tal situação enunciativa.

A história pertence a quem a conta e, nesse caso, quem a conta direta ou indiretamente é o criminoso. Por outro lado, como apontamos, temos sobre essa história ainda o projeto de dizer do criador artístico, que incorpora a sua fala as falas dos presos, mas sob uma intenção bem definida. Assim, percebe-se que estes enunciados ligam-se uns aos outros, a enunciados que os precedem ou mesmo sucedem. Formam um emaranhado de fios enunciativos, inseridos num discurso de determinado período histórico. Logo, é a partir deste ponto que as histórias de *Carandiru* são construídas.

Por outro lado, um ano depois dos ataques promovida pela facção criminosa PCC, em 2007, foi lançado o filme *Tropa de Elite*. Para José Padilha, o filme teria como objetivo mostrar o funcionamento interno da polícia, porque a compreensão desse funcionamento era subjacente ao problema da violência urbana. Porém, apesar de Nascimento ainda ressuscitar as características da polícia de *Rota 66*, da polícia de Vargas ou mesmo do Regime Militar, se tortura é pelo bem da humanidade, se mata é pelo bem da humanidade, se é violento é porque sem a violência não se pode combater o crime.

Tropa de Elite é narrado pela personagem Nascimento, capitão do Batalhão de Operações Policiais Especiais – BOPE do Rio de Janeiro. A história se passa no ano de 1997, no qual se estimava que houvesse, no Rio, cerca de 700 favelas, na sua maioria comandada pelo crime organizado. Na teoria, o BOPE é uma divisão especializada da polícia militar, mas, na prática, ela é completamente diferente: melhor treinada, equipada e incorruptível. Na época, não havia ainda casos confirmados de corrupção no grupo.

Na vida real, o BOPE não foi sempre acertado. No ano de 2000, o Brasil e o mundo acompanharam ao vivo pelos principais meios midiáticos uma operação mal sucedida da polícia carioca. O então desconhecido Sandro, sobrevivente da *Chacina da Candelária* (outro evento ainda vivo na memória coletiva) sequestrou e manteve sob a ameaça um ônibus suburbano, no centro da cidade do Rio. A elite da polícia foi acionada para as negociações, mas o clima de tensão foi aumentando com o passar das horas. Quando finalmente o seqüestrador decidiu se render, saiu com uma professora travada nos braços. O policial tenta surpreendê-lo, erra e Sandro mata a professora. Se não bastasse, os erros continuaram e Sandro é morto por asfixia a caminho da delegacia. O fato ficou conhecido como *Ônibus 172* (prefixo da linha) e motivou duas obras cinematográficas: uma com o nome já referido, dirigida por José Padilha (gênero documentário, que estreou no ano de 2002), e outra intitulada *Última parada 174*, de Bruno Barreto (2009), que narra a vida de Sandro até culminar no incidente do dia 12 de junho de 2000.

A história de *Tropa de Elite* em si é de Capitão Nascimento, embora seja uma crítica à corporação da polícia militar. O modo de pensar da personagem, suas angústias e enfrentamento da realidade é narrado em primeira pessoa o que indica que vemos a acontecimento pelos olhos dela. A obra é uma espécie autobiografia. O filme tem início com imagens de um baile funk no morro do Turano, no Rio de Janeiro. Muitas pessoas dançando, e diversos traficantes espalhados por pontos estratégicos da favela, formando um cerco organizado. Neste contexto, uma viatura da polícia convencional se aproxima de alguns traficantes, aparentando um desses policiais estar bastante nervoso com a situação. Paralelamente, dois outros policiais chegam de moto e sobem o morro por outra entrada da favela, observando de longe, através de uma arma de longo alcance, a movimentação entre os policiais e o tráfico.

A personagem, Capitão Nascimento, narra o episódio, explicando para o público o despreparo dos policiais convencionais, bem como a organização do crime e o aparato bélico destes. O que Nascimento também deixa claro é que o medo da morte fez com que policiais e bandidos desenvolvessem formas pacíficas de convivências, mas que esta paz aparente era

facilmente quebrada. Por este motivo, quando o policial que observava a ocorrência, dispara contra um traficante, começa um tiroteio intenso. A polícia especial, BOPE é acionada, momento este que a personagem narradora se apresenta para o público e faz um retrocesso na história com o intuito de esclarecer o que causou aquela confusão.

Nascimento expõe que, seis meses antes, Matias e Neto (os dois policiais que conduziam a motocicleta) entraram na polícia como aspirantes de oficiais e se depararam, após um belo discurso dos superiores hierárquicos deles, com a triste realidade da corporação: policiais mal remunerados, corruptos, enraizados em um sistema que vive para resolver problemas de funcionamento do próprio sistema. Matias, designado para prestar serviços relacionados a estáticas de crimes, exerce seu trabalho com esmero, mas, quando apresenta os resultados, é criticado pelo comandante. Neto fica responsável pela oficina de viaturas da polícia. Lá, ele encontra dificuldades para comprar peças e desempenhar de maneira satisfatória seu trabalho. Cansado de recorrer aos oficiais, Neto resolve usar o sistema contra o sistema, ou seja, sabendo que o comandante da guarnição arrecadava uma vez por semana o dinheiro do jogo do bicho, Neto atrasa o arrecadador, enquanto Matias percorreu o trecho pegando a propina. Embora a causa do policial fosse nobre, o ato gerou represaria do comandante que puniu os dois e também o tenente Fábio (para o qual se guardou punição maior).

Fábio foi levado para o morro do Turano, mas antes, na saída, ele avisou para Matias que havia a possibilidade dele ser morto nessa visita à favela (a polícia, além de vender armas para o tráfico, também recebia deles alguns valores para manter a paz). Preocupado, Matias chamou Neto, seguiram a viatura, entraram subiram o morro e, quando o traficante foi entregar o dinheiro para os policiais que estavam com Fábio, Neto achou que aquele ia sacar uma arma e efetuou um disparo contra o criminoso. Este disparo foi o estopim do tiroteio para o qual o BOPE foi acionado e o qual eu já relatei. De maneira rápida, a polícia especial acaba com a confusão e resgata os policiais convencionais. Maravilhados com a eficiente ação, Neto decide fazer o curso de formação do BOPE, levando com ele Matias.

Durante estes eventos, a personagem narradora, Capitão Nascimento, além de contextualizar-nos na polícia, relata alguns problemas pessoais. A esposa de nascimento estava grávida e ele queria sair da polícia especial. Notamos nele sintomas de stress causado pelo serviço, o que justificaria uma paranoia na procura de um substituto considerado ideal. Com a visita do papa ao Brasil, o governador do Rio solicitou ao BOPE que apaziguasse o morro da Babilônia, pois o visitante se hospedaria ali perto. Essa nova missão deixava

Nascimento ainda mais apreensivo dado que, deste modo, sua permanência na polícia seria estendida até o cumprimento do objetivo.

Nascimento via em Matias e Neto grandes possibilidades de ser um bom substituto, todavia, via essas qualidades em separado. Matias achava que ser policial tinha ligação direta com a Justiça e por isso cursava direito. Não obstante, na faculdade, ele descobriu uma ética muito diferente. A classe média vivia tinha um discurso hipócrita, pois ao mesmo tempo em que faziam passeatas pela paz, ela consumia drogas ilícitas e acabava financiando (direta ou indiretamente) o tráfico. A amiga e namorada de Matias, Maria, o convenceu de ir em uma ONG na favela, na qual ele conheceu um garoto que tinha dificuldades visuais. Matias, querendo impressionar a garota, decide comprar uns óculos para o menino. Neto, por outro lado, era mais impulsivo, sempre realizando decisões precipitadas, mas com a polícia no coração. Isso cria para Nascimento um dilema: ele queria a inteligência de Matias e o coração de Neto.

Em todo caso, Neto, Matias e Fábio começaram o curso de formação do BOPE. A primeira semana, conhecida como semana do inferno, era um exaustivo treinamento ao qual os policiais eram submetidos a humilhações físicas e psicológicas. Nascimento relata que o curso tinha que ser dessa forma para separar os fracos e corruptos dos bons. Para quem não era iniciado no grupo, os métodos pareciam desumanos, porém acreditava-se que aquele policial estava sendo treinado para a guerra e devia ser formado na base da "porrada". O resultado resumia-se em poucos formandos, na margem de cinco por turma. No ritual de desligamento, o candidato (que recebia um número como nome) precisa gritar a sua desistência e, em seguida, gravar uma cruz no chão, enterrando sua identificação. Fábio foi excluído; Neto e Matias completam o curso.

Enquanto Matias está no curso, alguns fatos acontecem. Na ocasião da ocorrência no morro do Turano, um repórter fotografa Matias e o traficante dono do morro, Baiano, onde funcionava a ONG descobre que havia um policial infiltrado na favela. Logo, resolve ameaçar Maria e seus amigos que lá prestavam serviços voluntários. Ela alega que não sabia da identidade policial do namorado dela. Matias, por sua vez, aos poucos ia incorporando a ideologia policial e afastando-se das idéias da classe média. Todavia, ele decide ainda cumprir a promessa de entregar os óculos para o garoto e obriga o *Playboy*, um dos colegas de sala de aula, a marcar um encontro fora da comunidade para a realização da entrega. Baiano fica sabendo do encontro e prepara uma emboscada.

No mesmo dia da entrega, Matias precisa passar por uma entrevista de estágio relacionado à faculdade. Neto se prontifica a ajudar o amigo, sendo morto pelos traficantes.

Baiano, ao perceber que atirou em um policial do BOPE invade a ONG e mata o casal responsável pela instituição. O sentimento de revolta toma conta de Matias que assume por completo as características de um policial preconizadas por Nascimento, que utiliza esta raiva para finalizar o preparo de um substituto. Nasce uma verdadeira saga pela captura de Baiano, levando Nascimento a extrapolar em seus métodos. Em todo caso, o filme termina com Matias atirando contra o traficante e reiniciando o ciclo, pois duas histórias se cruzam com mais fervor: a de Nascimento e de André Matias. É como se o público pudesse acompanhar em Matias o surgimento do capitão Nascimento e neste, o destino de Matias.

1.1. A ausência do Estado

Ao observarmos as duas obras, caberia a pergunta: qual é o discurso hegemônico presente nos filmes? A quem ele serve? A partir de qual realidade ele nos fala? A discussão estaria mesmo no âmbito de saber se o policial é bom ou ruim, romantizado ou não romantizado, herói, vilão ou anti-herói? Apesar de *Carandiru* ser, de início, uma obra completamente oposta a *Tropa de Elite* (refiro-me ao fato de que aquela exalta o criminoso e esta o policial), ao mesmo tempo em que encontramos dessemelhanças, existe elementos tão próximos que não seria indecoroso supor que o discurso deles está relacionado não aos interesses do Estado, não ao do policial e nem mesmo ao do bandido. Isso porque vimos que tanto o bandido de um, quanto o policial são figuras anti-heróicas perante o discurso estatal. E, por outro lado, quando olhamos a questão de uma nova hegemonia discursiva, aceitar o policial como herói implicaria em atribuir ao criminoso o aspecto de vilão. Não obstante, o elo entre as obras também vai além de mera resposta, ou seja, *Tropa de Elite* não só avança críticas, indiretamente, a filmes e concepções que têm o bandido como protagonista.

Em *Carandiru*, encontramos um enunciado bastante curioso, que foca na sociedade primata uma esperança para a humanidade. Essa visão, compartilhada em outras ramificações como a literatura e a ciência, conforme o modo de compreensão, poder ser chamada de visão romantizada. Somos capazes de encontrar, nos trechos subseqüentes, um princípio trabalhado por Hobbes e que retomo: os homens, assim como os outros animais, ao dividirem o mesmo espaço físico, vivendo uma guerra de todos contra todos, sentindo-se ameaçados constantemente, criam leis severas para conseguirem melhorar a qualidade de vida. Abrem mão do direito que, naturalmente, têm sobre todas as coisas e celebram pactos. Assim, cito:

O que nunca se pensou e começou a ser pensado na década de 80 e 90, após experiências com bonobos, orangotangos e chimpanzés, é o fato de que ao colocar-se um aglomerado de indivíduos numa área menor, circunscrita, ao dobrarmos o número destes indivíduos, decresce violentamente o índice de brutalidade. É como se na iminência do perigo, todos se sentindo ameaçados, estes animais tivessem que se reorganizar, por um extinto de sobrevivência (texto parafraseado da fala de Hector Babenco, no Making Of, Carandiru, 2002).

Neste livro, procuro mostrar que a perda da liberdade e restrição do espaço físico não conduzem à barbárie, ao contrário do que muitos pensam. Em cativeiro, os homens como os demais grandes primatas (orangotangos, gorilas, chimpanzés e bonobos), criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo. Esse processo adaptativo é regido por um código penal não escrito, como na tradição anglo-saxônica, cujas leis são aplicadas com extremo rigor:

- Entre nós, um crime jamais prescreve, doutor.

Pagar a dívida assumida, nunca delatar os companheiros, respeitar a visita alheia, não cobiçar a mulher do próximo, exercer a solidariedade e o altruísmo recíproco, conferem dignidade ao homem preso (VARELLA, 2005, p. 08).

O primeiro excerto está associado ao cinema, ao passo que o segundo foi retirado da literatura. Partem ambos do princípio segundo o qual o homem tem um forte parentesco com os primatas e, ao observar-se o comportamento de orangotangos e bonobos, encontrar-se-ia a receita para a construção de uma sociedade mais justa, harmônica e solidária. Varella, em seu escrito, atribui valores cristãos como conseqüências de um processo adaptativo para preservação da integridade física do grupo: “não cobiçar a mulher do próximo”, “altruísmo recíproco” (recorrem-se comparativamente ao texto d’ *Os dez mandamentos*).

No texto fílmico de Babenco, este enunciado comparativo da sociedade humana com a dos primatas se inscreve em um conjunto de enunciados que fortalecem a proposição. Mas, embora isso aconteça, é válido salientar que a ocorrência de cada um é um novo fragmento de um enunciado maior, o próprio filme, dado que sua posição e sua função mudaram no todo. Ao saber tais considerações, podemos nos perguntar como este modo de ver a realidade transparece na obra do criador? Todavia, seria possível se falar de uma imagem do autor? Certamente, podemos encontrar o autor, percebê-lo, entendê-lo, senti-lo em qualquer obra de arte. Não obstante, ao mesmo tempo em que conseguimos notar essas sensações, não vemos na obra o autor da mesma forma que vemos nela as imagens que são representadas. Em outras

palavras, não é difícil construir a imagem do autor, mas essa imagem-objeto não entra nem na intenção nem no projeto do próprio locutor, não é ele que cria enquanto autor seu próprio enunciado. Estritamente falando,

A imagem do autor é contractio in adjeto. A imagem do autor é, na verdade, de um tipo especial, distinta das outras imagens da obra, mas apesar disso é uma imagem, com um autor: o autor que a criou. [...] Ainda que possam ser medidas e determinadas em função de sua relação com o homem-autor (objeto específico de uma representação), não deixam de ser imagens representadas que têm um autor, portanto do princípio representativo. Só é possível falar de um autor puro com a condição de distingui-lo do autor parcialmente representado, mostrado na obra que é parte integrante (BAKHTIN, 2010, p. 337).

A questão principal não é contestar a existência de um caminho que leve do autor representado na obra ao autor real, pois, sabe-se que este caminho existe e nos impulsiona para a própria profundidade humana. Entretanto, essa profundidade não pode se tornar a imagem da própria obra, dado que o autor não está em parte da obra, mas sim nela como um todo. A proposta aqui é de compreender uma consciência presente na obra: a consciência do autor:

Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência: a consciência do outro e seu universo, isto é, outro sujeito (um Tu). A explicação implica uma única consciência, um único sujeito. O objeto não suscita relação dialógica, por isso a explicação carece de modalidades dialógicas (outras que não puramente retóricas). A compreensão sempre é, em certa medida, dialógica (BAKHTIN, 2010, p. 339).

Apesar do autor real não se confundir com o autor na obra, é válido salientar que se pode utilizar um deles para chegar ao outro. O autor está presente em toda a obra o que desmistifica a desnecessidade de abandonar o estudo da autoria no cinema. Igualmente, podem-se observar os enunciados do texto fílmico em seu conjunto, bem como estabelecer relações entre seu público, época e autor.



Imagem 2: Majestade, Lula e Sem Chance. Destaque para o cartaz (32'55")
Fonte: *Carandiru* (2002)

O enunciado mostra a personagem Majestade recebendo atendimento médico de Lula e Sem Chance. Todavia, destaca-se o cartaz que aparece ao fundo da cena. Nele se vê um desenho de um rosto dividido ao meio, com feições opostas e, ao lado, o escrito: “Viver é a melhor opção. Faça a sua escolha”. A análise do enunciado evidencia uma falsa opção. Em outros termos, apesar de parecer que exista uma escolha possível entre viver ou morrer, o mesmo enunciado determina como melhor opção a vida e exclui outras possibilidades. Em momentos distintos do filme, podem-se enumerar outras marcações: quando a personagem Chico é trancada no regime de isolamento, recebe uma moeda. Na galeria mal iluminada, outro desenho: uma caveira com a inscrição LIVRE. O que essas representações possuem em comum? Tudo é formado por apenas dois caminhos, cria-se um clima dualista viver ou morrer, que nos remeteria ao bem e mal, certo e errado. No julgamento de Zico pelos outros presos, notamos nas falas das personagens certo medo. “Dormir e morrer queimado, poderia ser com qualquer um”. A preocupação maior não era o fato de Deusdete ter sido morto, mas sim uma preocupação com a própria integridade física, que poderia ser abalada por um comportamento anárquico. A escolha, viver ou morrer, torna-se uma via de mão única, porque nas palavras de Antônio: “a gente pode ser tudo burro, ignorante, mas ninguém quer morrer”.

O que se percebe aqui é o que Gaspar (2004) chama de vínculo enunciativo. O enunciado liga-se aos outros enunciados que não são compostos, necessariamente, pela mesma materialidade do primeiro. Vimo-lo presente nas falas das personagens, em outro desenho, na moeda que Chico recebe ao ir para a solitária. O que talvez ainda não tenha ficado claro é a importância de uma concepção de enunciado que comporte o verbal e o não verbal para um estudo fílmico.

A arte da imagem em movimento, por certo, causou grande impacto na ocasião de sua estréia. Desde seu nascimento, o cinema carrega em si uma forte impressão de realidade, mais que sua própria irmã, a fotografia (METZ, 2004). Isso poderia ser entendido por diversas formas, passando mesmo pelo campo da psicologia. Deixando esta questão de lado, volto-me para outra complexidade da discussão: o cinema pode ser considerado um entrecruzamento de linguagens. Implicaria dizer que, em sua composição, encontram-se materialidades distintas, como o som, a escrita, a imagem. Todavia, parece bastante limitado uma análise que aborde apenas uma ou outra forma, pois o texto fílmico deve ser entendido em sua *totalidade dialógica*¹¹.

Ao lingüista, o cinema parece ser um objeto de análise distante, principalmente se trabalhar com conceitos ou teorias que não comportem os aspectos apontados acima. Para uma abordagem do filme nessas condições, há a necessidade de uma concepção mais ampla de enunciado para análise dos discursos, principalmente aqueles que em seu texto carreguem formas variadas de linguagem, como o cinema. Somado tal constatação com a concepção foucaultiana, vemos que

O enunciado, portanto, não existe nem do mesmo modo que a língua (apesar de ser composto de signos que só são definíveis, em sua individualidade, no interior de um sistema lingüístico natural ou artificial), nem do mesmo modo que objetos quaisquer apresentados à percepção (se bem que seja sempre dotado de uma certa materialidade, e que se possa sempre situá-lo segundo coordenadas espaço temporais). (FOUCAULT, 1997, p. 98).

O fundamental agora é pensar como um enunciado imagético liga-se a outro, de modo a criar uma rede enunciativa. Ora, não há um enunciado isolado, independente; o que existe são enunciados que fazem parte de uma série ou conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, nele se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo. Neste sentido, abordarei, agora, como as imagens em *Carandiru* são compostas

¹¹ Uso esta expressão com extremas ressalvas. Não quero, de forma alguma dizer que um estudo que abarque verbal e não verbal seja um estudo completo acerca da linguagem cinematográfica, tão pouco penso que um todo dialógico torna-se estanque e acabado. A linguagem é sempre um processo constante, vivo, incompleto. Logo, um estudo fílmico jamais poderia ser fechado.

de uma materialidade repetível que nos remete a outros grandes discursos, como o Religioso/Cristão.

Em *Carandiru*, o amor ao próximo é marca constante nas personagens. Antônio e Miro (ladrões de carro-forte) eram amigos inseparáveis. O amor deles se tornou mais forte no presídio e efetivou os laços de amizade até a morte de Miro por tuberculose. Zico (traficante) foi abandonado pelos pais quando era criança e encontrou na família de Deusdete um novo lar. Este, por amor a irmã, matou dois homens que tentaram violentá-la. Majestade, um estereótipo de *bom malandro*, casado com duas mulheres, assumiu um incêndio provocado por uma delas, para que ela não fosse presa. Um amor maior, capaz de grande mudança, assim poderia ser pensado o casal Lady Di e Sem Chance, pois era indiscriminável cor, raça, sexo. “Foi o nosso amor que nos salvou”, disse Lady quando escapou do massacre nas cenas finais do filme. Claro que os tipos de amor relatados são bem diferentes, todavia todos têm em seu cerne um forte grau de altruísmo, ou seja, um auto-sacrifício em benefício do outro. Essa constância está visível também nas imagens abaixo:



Imagem 3: Antônio carregando Valdomiro que estava doente (12'34'')

Fonte: *Carandiru* (2002)



Imagem 4: Homem carrega o companheiro baleado (120'11'')

Fonte: *Carandiru* (2002)

Na imagem 05, Antônio encontra-se ao lado direito do amigo doente, apoiando-o com um pouco de dificuldade. O mesmo pode-se observar na imagem 06. Apesar de ligeiras diferenças, de modo geral, essas imagens se assemelham quanto à posição das personagens, gestos, o rosto abatido do carregado e a determinação de quem o carrega. Mesmo em um momento de aflição, o amigo dispensa a pouca energia física que lhe resta para ajudar o outro, evidenciando um sacrifício. Note que os valores trazidos pelas imagens já foram salientados desde as primeiras citações analisadas e, agora, eles tornam a aparecer nos enunciados imagéticos e constituem-se em uma materialidade repetível. Na imagem 07, que se segue, tem-se o mesmo procedimento, mas liga-se esta a uma imagem externa ao texto fílmico, uma imagem que habita o *consciente coletivo*¹².



Imagem 5: Sentenciado morre com os braços abertos (120'12").
Fonte: *Carandiru* (2002)

O religioso em *Carandiru* está não só no ato de conversão de Peixeira, como também em outros *signos ideológicos*¹³ que aparecem no decorrer do filme. Mensagens espalhadas pelas paredes do presídio, Peixeira que morre com a bíblia e um quadro de Jesus nas mãos, personagens que morrem com os braços abertos como o próprio cristo, o sangue derramado

¹² Tratarei dessa questão mais a diante.

¹³ O professor Miotello observa, em seu artigo *Ideologia* (2008:169), que apenas há uma definição de ideologia dada por alguém do Círculo de Bakhtin (no caso Voloshinov), leia-se: *Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] ou outras formas sígnicas*

que encobre o rosto de Antônio que levanta os braços para o céu, como num ritual de purificação e expiação dos pecados. Aqui, não se precisaria grande esforço para ver na imagem 06 uma aproximação com a imagem de Cristo Crucificado. Porém, como exercício de análise, tem-se a imagem 08. Na imagem 09, vemos Peixeira sendo morto numa posição bastante reiterável no filme.



Imagem 6: Cristo na Cruz (Van Dyck, 1628/30)
Fonte: <http://valkirio.blogspot.com>



Imagem 7: Morte de Peixeira (120'07").
Fonte: *Carandiru* (2002)

A seqüência de sucessão de enunciados que estabelece contato com o discurso religioso é infundável no filme em estudo. Mesmo que não se contraponha uma imagem à outra para constar um elo entre elas, pode-se facilmente recorrer à própria memória social e observar uma materialidade que se repete. Tal fato é observável, porque segundo Gregolin:

A percepção de uma "identidade", que aglutina os indivíduos em aspirações e sonhos comuns, constrói-se por meio desses símbolos que circulam no espaço social. Sob a forma de imagens reificantes, cujo enraizamento coletivo resulta da sua relevância histórica, tanto social como técnica, cada sociedade constrói seus "símbolos coletivos" que alimentam o imaginário social (GREGOLIN, 2003, p. 98.).

Nota-se que existem imagens que povoam o imaginário social, imagens que são considerados símbolos coletivos. Foucault coloca a questão ao falar sobre as características de alguns discursos que se repetem em uma sociedade:

Suponho, mas sem estar muito certo disso, que não há nenhuma sociedade onde não existam narrativas maiores, que se contam, se repetem, e que se vão mudando; fórmulas, textos, coleções ritualizadas de discursos, que se recitam em circunstâncias determinadas; coisas ditas uma vez e que são preservadas, porque suspeitamos que nelas haja algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode suspeitar-se que há nas sociedades, de um modo muito regular, uma espécie de desnível entre os discursos: os discursos que "se dizem" ao correr dos dias e das relações, discursos que se esquecem no próprio ato que lhes deu origem; e os discursos que estão na origem de um certo número de novos atos de fala, atos que os retomam, os transformam ou falam deles, numa palavra, os discursos que, indefinidamente e para além da sua formulação, são ditos, ficam ditos, e estão ainda por dizer. Sabemos da sua existência no nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando pensamos no seu estatuto, a que se chama "literários"; e numa certa medida também, os textos científicos. (FOUCAULT, 2008, p. 21-22)

Neste sentido, retomo ainda a marca do religioso.



Imagem 8: Lula recebe um tiro na mão (120'11").
Fonte: Carandiru (2002)

Na imagem 10, novamente tem-se uma personagem com os braços abertos, mas neste caso, chamo a atenção para o ferimento na mão, causado pelo disparo de arma de fogo realizada pelo policial. A grade que separa os ambientes reconstrói o enunciado de polarização, reforçando a idéia de que a sociedade está dividida entre polícia e bandido, sendo

este encontro, o momento de acerto de contas, afastado dos olhos do cidadão comum. A pintura de diversos rostos, localizado ao fundo da cena, de diversas etnias traz em si o sentido da existência de uma sociedade presa, regida por leis próprias. É a presença da polícia que quebra a harmonia daquela sociedade, pois ela é uma junção do mundo exterior ao presídio ao Estado não oficial constituído intramuros.

O que se percebe nas cenas finais do filme é um diálogo fortemente marcado com a paixão de Cristo. Os soldados romanos que zombavam do condenado recebem uma nova roupagem e são encarnados pelos policiais da tropa de choque. Após essa cena que acabo de mostrar, no filme, começa um enunciado extremamente interessante de ser observado, pois nele não há falas, apenas gritos, barulhos de metralhadora, personagens olhando para o alto, ajudando-se umas as outras, muito sangue. As imagens 06 e 07 compõem esta pequena seqüência narrativa que é acompanhada por um violão dissonante. Um cão caminha pelos corredores, sangue mistura-se com água, colchão queimado, paus, pratos. O cão encontra um gato, eles se fitam (imagem 11) num clima de tensão e não se agridem. Ao fundo da cena, um homem morto. Esta lembra aqueles velhos filmes de faroeste, momento no qual aconteceria um duelo. Aqui, retoma-se ao enunciado da teoria do convívio social comparativa à sociedade primata.



Imagem 9: Cão e gato se olham. Ao fundo um homem morto (120'13").
Fonte: *Carandiru* (2002)

A proposta apresentada pelo filme cria uma personagem repleta de valores cristãos, sendo destacável o amor ao próximo e o senso de justiça. Entende-se que dentro daquele mundo, interno à prisão, matar não é uma característica do vilão, mas sim do herói. Este mata para manter a ordem, ao passo, que, a invasão do policiamento de choque, é algo abominável,

pois o policial mata por prazer. Quando a morte é justificável, ela é a medida. De modo geral, todas as personagens são valentes e, se estão presas, é apenas pelo acaso ou opressão de uma sociedade.

Ora, a questão agora seria: em *Tropa de Elite*, existe essa ameaça constante que geraria uma organização social diferente? Enquanto que em *Tropa* a diegese se passa em um ambiente aberto, em *Carandiru* o foco principal permanece nos acontecimentos internos ao presídio. A organização grupal a que chegam os presos deve-se a este micro-espço que condensa as variáveis sociais, intensificando características boas e ruins. Todavia, o filme de Padilha também se apresenta em um espaço reduzido, a cidade do Rio de Janeiro, e põe como constante a guerra entre traficantes e policiais. Dessa estrutura resulta igualmente uma forma de convivência pacífica, fundada em um frágil equilíbrio entre a força bélica do tráfico e a corrupção dos policiais.

Logo no início do filme, a personagem/ narradora, Capitão Nascimento, já coloca em evidência este jogo, por intermédio de sua fala direta, ou pelas imagens que o público vai acompanhando:

Minha cidade tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É só nego de R-15, pistol uze, HK e por aí vai. No resto do mundo este tipo de arma é usado na guerra. Aqui são as armas do crime. Um tiro de 7612 atravessa um carro como se fosse papel e é burrice pensar que em uma cidade assim, os policiais vão subir a favela só para fazer valer a lei. Policial tem família, amigo, e também tem medo de morrer. O que aconteceu no Rio era inevitável, O tráfico e a polícia desenvolveram formas pacíficas de convivência, afinal, ninguém quer morrer à toa. A verdade é que a paz aqui depende de um equilíbrio delicado entre a munição dos bandidos e a corrupção dos policiais. Honestidade não faz parte do jogo. Quando o convencional honesto sobe favela, parceiro, geralmente dá merda. No Rio de Janeiro, quem quer ser policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite ou vai para a guerra (Tropa de Elite, 2007).

A máxima construída pelo enunciado é um caminho tri-partido dentro da polícia do Rio, ou seja, ser honesto e viver em guerra, se omitir ou se corromper. Porém a visão de Nascimento tende mais a ver a polícia convencional como corrupta. Quando descrita, estes aparecem como pessoas indisciplinadas, sem comprometimento com o serviço, que usam a hierarquia somente para ganhar benefícios sobre o outro. Similar descrição encontra-se em

Carandiru, quando o narrador constrói a imagem do agente penitenciário, como podemos observar nos enunciados abaixo:



Imagem 10: O policial convencional (42'15")
Fonte: *Tropa de Elite* 2007



Imagem 11: Agentes penitenciários (3'43")
Fonte: *Carandiru* (2002)

Quando assistimos à *Tropa de Elite* notamos que os discursos caminham no sentido de que o bandido, o tráfico e o usuário de drogas são o cerne corrompido de nossa sociedade. Capitão Nascimento, personagem principal do filme, é um indivíduo incorruptível, mas sem limite para combater o que ele julga como errado. Temos no filme três seguimentos bem distintos: os policiais, os bandidos e a sociedade. Mesmo dentro do seguimento da polícia, ainda poderia haver outra divisão: a elite e os meros soldados corruptos, frágeis, a mercê de toda sorte. O discurso policial é marcado por expressões como: *policial não deve ter piedade, porque bandido não tem; quem usa drogas ajuda o tráfico; policial não deve fazer faculdade*. Ao passo que a sociedade acredita que o bandido é uma vítima das desigualdades e o usuário

de drogas é uma pessoa doente. A presença desses grupos distintos no filme colabora para evidenciar as vozes diversas que povoam o signo polícia. Deste modo, chamamos a atenção para um trecho em particular, o qual denominarei *Na sala de aula* e que se passa a descrever.

Em *Na sala de aula*, Matias, juntamente com seu grupo de seminário, expõe para o professor e colegas o pensamento do filósofo francês Michel Foucault acerca do livro *Vigiar e Punir*. O trecho inicia-se com uma tomada de câmera da lousa e constrói um movimento frenético, indo de um locutor a outro até encerrar focando Matias e a sala de aula em silêncio. Nesse embate, ocorrem várias falas as quais transcrevemos a seguir.



Imagem 12: Vigiar e punir (30' 59'')

Fonte: *Tropa de Elite* (2007)

Maria: — Bem, professor, concluímos que, portanto, no Brasil, a legislação penal funciona como uma rede que articula diversas instituições repressivas do Estado. E que, infelizmente, em nosso país, hoje, a resultante dessas micro relações de poder que Foucault fala acabou criando um Estado que protege os ricos e pune, quase que exclusivamente, os pobres.

Professor: — Muito bem. Terminou?

Maria: — É isto.

Professor: — Maria o todo o grupo falaram com clareza como as relações de poder, e não apenas o Estado, moldam instituições perversas. Para concluir, poderíamos fazer uma análise de caso. Um exemplo de uma instituição deste tipo.

Natália: — A polícia?.

Professor: — A polícia. Muito bem. Mas por que a polícia?

Edu: — Professor, porque todos sabem que, na favela, ela chega batendo. Ela chega dando porrada, esculacho geral.

Professor: — Edu está certo. A polícia age perversamente contra os despossuídos, bestializados e aqueles que por sua condição são compelidos a cometer delitos.

B: — *Gusmão, eu queria falar. Na verdade, eu concordo com a opinião do Edu, em parte, mas a polícia não age perversamente só com as classes menos favorecidas. Nós, da classe média e alta, também somos vítimas desse bando. Uma vez eu, Maria e Natália, íamos para Búzios e fomos parados numa blitz. E eles foram muito agressivos conosco.*

Natália: — *Apontaram arma para a nossa cabeça.*

(conversas paralelas e alvoroço)

Professor: — *Gente, calma! Menos! Diga.*

C: — *Meu pai é juiz. Ele disse que na Baixada a tortura é pouca que a polícia faz. A polícia entra lá e sai matando todo mundo. É tipo chacina da Candelária.*

(tumultuo)



Imagem 13: André Matias pede a atenção dos colegas (32' 37'')

Fonte: *Tropa de Elite* (2007)

Professor: — *Gente calma! Todo mundo vai falar. Um minuto. Mas Matias está na fila. Ele levantou o braço. Fale.*

Matias: — *Gusmão, ocorre o seguinte. A galera está tendo uma visão muito superficial do que realmente é (novo tumultuo). Vocês estão mal informados.*

Professor: — *Deixem-no falar.*

Matias: — *Acredito que tenha corrupção na polícia, mas a grande maioria quer fazer um trabalho honesto...*

Edu: — *(interrompendo) Honesto? Está maluco, mano? Você é louco, André. Não pode ser.*

(tumultuo)

Matias: — *Ocorre que tenho um grande amigo que é policial e o melhor amigo dele é policial, também. E os dois são honestíssimos. E sobre Búzios, tem quem reprimir mesmo. (conversas paralelas). Tem que reprimir mesmo. Vocês não tem a menor noção de quanta criança entra para o tráfico e morre por causa de maconha e pó, certo? Do apartamentozinho de vocês, aqui, na Zona Sul, não dá para ver este tipo de coisa. Vocês estão muito mal informados. Mal influenciados por jornalzinho e televisão.*

(silêncio)



Imagem 14: A sala de aula em silêncio (34' 28'')

Fonte: *Tropa de Elite* (2007)

O signo polícia tem uma parte material físico, o homem, a instituição, que ao longo da história, inserido em diversas situações contextuais adquiriu um sentido particularizado, mas, em cada novo contexto, uma nova época, um novo grupo social, ganhou novo sentido, sem, todavia, um total apagamento do anterior. Poderíamos, a critério de ilustração, pensar no signo como aquelas bonecas de várias saias. Somos capazes de colocar uma nova roupagem por cima, porém, ao levantarmos a saia, veremos outro véu encoberto. Por fim, gruda-se a tudo isso o ponto de vista do sujeito, pois

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida (BAKHTIN, 1986, p. 95)

Ora, duas posições estão instaladas no texto fílmico citado: policial é agressor e corrupto; policial é honesto e tenta fazer um bom trabalho. No jogo sógnico, é como se em cada sujeito que “batesse” a palavra polícia, ocorresse um direcionamento de sentido específico. Isso porque “o acontecimento na vida do texto, seu ser autêntico, sempre sucede nas fronteiras de duas consciências, de dois sujeitos” (BAKHTIN, 1986, p.334). Logo, o texto, seja ele fílmico ou de qualquer outra natureza, não pode ser tratado como um mero

objeto, sendo por esta razão impossível eliminar ou neutralizar nele a segunda consciência, a consciência de quem toma conhecimento dele.

Para Nascimento, o vilão não era apenas o criminoso que traficava, mas sim todo aquele que de forma direta ou indireta financiava o crime. Logo, desde o policial que era corrupto até o cidadão usuário de drogas são culpados. Voltamo-nos a uma cena bastante expressiva do filme. O BOPE invade uma favela e encontra um grupo de jovens consumindo substâncias ilícitas. Na abordagem, mata alguns traficantes que estavam observando a movimentação. Nascimento, querendo saber quem estava com a carga, toma uma criança violentamente e coloca uma arma na cabeça dela. As imagens são fortes, Nascimento sua e treme muito.

C. Nascimento: — Onde está o vapor? Onde está o vapor? Não fugiu ninguém. Ele está aí no meio. Alinhe todos aqui na minha frente. Vamos lá.

Policial: — Levanta porra!

C. Nascimento: — Vou perguntar uma vez só. Quem estava com a carga?

Suspeito: — Ninguém aqui não.

C. Nascimento: — Quem estava com a carga? Quem estava com a carga?

Suspeito: — Eu sou estudante.

C. Nascimento: — Fale! Você é o quê?

Suspeito: — Eu sou estudante.

C. Nascimento: — Estudante? Venha aqui estudante. Ponha a cara aqui. Está vendo isso?



Imagem 15: Capitão Nascimento esfrega o rosto de um garoto em um cadáver (29' 02'')

Fonte: *Tropa de Elite* (2007)

C. Nascimento: — Está vendo este buraco? Quem matou esse cara? Quem matou esse cara?

Suspeito: — Eu não vi.

C. Nascimento: — *Você não viu? Você viu! Você viu! Quem matou? Pode falar! Pode falar! Fale!*

Suspeito: — *Foi um de vocês.*

C. Nascimento: — *Um de vocês é o caralho! Um de vocês é o caralho. Quem matou esse cara foi você.! Seu veado. É você que financia essa merda aqui! Seu maconheiro, seu merda! A gente vem aqui desfazer a merda que você faz. É você que financia essa merda! Seu veado! Quem estava com a carga? Zero sete, traga a sementinha do mal. E agora? Fale! Fale!*



Imagem 16: O interrogatório (30' 00'')

Fonte: *Tropa de Elite* (2007)

Nascimento parece concentrar toda a fúria que tem contra o crime, todas as vezes que esteve diante da morte, na entonação das palavras. Aliás, é na própria entonação que podemos buscar o sentido, pois ela não é acessória à interação verbal e sim parte integrante. O mesmo pode-se encontrar nas palavras ironizadas do policiamento de choque ao invadir o Carandiru, bem como na postura agressiva dos policiais na abordagem dos presos, como no enunciado que se segue:

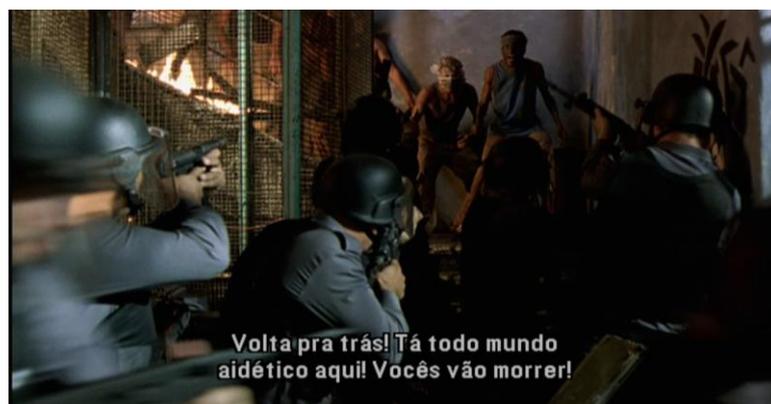


Imagem 17: O policiamento de Choque (120'05')

Fonte: *Carandiru* (2002)

Assim como na vida cotidiana, a entonação é importante para compreensão do enunciado. O cinema, em sua composição, une diferentes tipos de linguagem, dentre elas o som. Nessa possibilidade, podemos ter acesso, além do contato visual com o contexto, à entonação que a personagem dá ao enunciado. O círculo de Bakhtin, em vários momentos, toma que o enunciado verbal é composto também por aquilo que não é estritamente verbal. Lembramos aqui o exemplo dado por Voloshinov, em *A palavra na vida e a palavra na poesia*¹⁴.

Duas pessoas estão sentadas numa sala, em silêncio, quando uma delas diz “bem” e a outra nada responde. As pessoas se entendem muito facilmente, mas para nós que estamos alheios à situação, o enunciado torna-se incompreensivo. Por mais que se queira entender o enunciado apenas pela parte verbal, não conseguiremos evoluir um passo em direção à significação sem considerar o que não está escrito. Agora, Voloshinov propõe que imaginemos essa palavra expressa com uma entonação conhecida: *indignação e reprovação moderadas por certo toque de humor*. Começamos clarear as idéias, porém não somos capazes de compreender a totalidade. Logo, ele completa:

*O que é que nos falta então? Falta-nos o “contexto extraverbal” que torna a palavra bem uma locução plena de significado para o ouvinte. Este contexto extraverbal do enunciado compreende três fatores: 1) o horizonte espacial comum dos interlocutores (a unidade visível- neste caso, a sala de aula, a janela, etc.), 2) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores, e 3) sua avaliação dessa situação*¹⁵

Retornamos ao enunciado, porém, acrescentando novas informações. Quando as duas pessoas conversavam, nevava lá fora e podiam-se ver os flocos pela janela. Sabiam elas que era mês de maio e que a primavera já estava na hora de chegar. Por fim, ambos estavam enjoados e fatigados dos rigorosos meses de inverno e queriam a primavera. Tudo isso

¹⁴ Texto original: *Discourse in life and discourse in art (concerning sociological poetics)*

¹⁵ Tradução de Cristóvão Tezza para uso didático.

somado, dá ao vocábulo “bem” um significado global, que não está escrito, todavia presumido e é disso que o enunciado depende diretamente. O enunciado se torna decifrável.

Tatiana Bubnova (2009) afirma que é na terceira parte do texto de Voloshinov que o autor examina aspectos do enunciado verbal fora do âmbito artístico, ou seja, em primeiro lugar na vida cotidiana. Segundo a autora, Voloshinov “descreve um modelo mais simples de uma situação comunicativa (o mesmo que Brandist diz que foi derivado de Bühler) e mostra que está baseado em uma série de subentendidos compartilhados pelos falantes, tanto situacionais quanto ideológicos” (2009, p. 39). Ainda nas palavras de Bubnova

Os falantes do exemplo de Voloshinov trocam opiniões do estado do tempo mediante monossílabos, estabelecendo um verdadeiro diálogo baseado quase que exclusivamente em gestos verbais e extraverbais, e chegam a uma perfeita compreensão mútua. O estado do tempo vem a ser o tema da conversa baseada em subentendidos, que, conhecendo o contexto, podem ser desenvolvidos em discursos valorativos (BUBNOVA, 2009, p. 39).

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin nos apresenta o exemplo dos seis operários de uma fábrica, que dizem a mesma palavra um ao outro e se fizeram compreender perfeitamente. As palavras dos operários, apesar de constituírem a mesma, são seis “falas” diferentes, pois é conduzida por meio de entonações que exprimem as apreciações dos interlocutores. Seguimos com um exemplo diferente para melhor esclarecer. Observemos os enunciados abaixo:

- 1) Por que VOCÊ roubou o banco?
- 2) Por que você ROUBOU o banco?
- 3) Por que você roubou o BANCO?
- 4) Por que você roubou O banco?

Ora, notamos que a mudança do tema da conversação está ligada à forma que o enunciado foi pronunciado. Em (1) o tema é a pessoa que roubou. Porque foi ele e não outra pessoa? Em (2) o discutido é o ato de roubar (não haveria outra forma?). Já em três, pensamos que o problema está em ser o banco. Não poderia ter sido a padaria ou os correios? Por fim, em (4) ao recair a entonação sobre o artigo definido “o”, identifica o banco e o tira da generalidade, logo dando grande valor. Não foi qualquer banco que ele roubou, foi o maior, o mais guardado, etc.

Pode-se, é claro, pronunciar a mesma palavrinha favorita com uma infinidade de entonações diferentes, conforme as diferentes situações ou disposições que podem ocorrer na vida.

Em todos os casos, o tema, que é uma propriedade de cada enunciado (cada uma das enunciações dos seis operários tinha um tema próprio), realiza-se completa e exclusivamente através da entonação expressiva, sem ajuda da significação das palavras ou da articulação gramatical (BAKHTIN, 1986, p. 134).

O fato é que a entonação expressiva é a modalidade apreciativa sem a qual não haveria a enunciação e, juntamente com o conteúdo ideológico, o relacionamento com a situação social determinada, afeta a significação. Logo, só a dialética pode resolver a contradição aparente entre a unicidade e a pluralidade da significação.

Assim, as palavras de Nascimento só podem ser compreendidas em seu todo se considerar o extraverbal, aquilo que não está escrito, mas evidenciado pela entonação da palavra pronunciada e pelos elementos visuais. Quando transcrevemos a cena, admitimos a perda de vários elementos essenciais. É aconselhável ao leitor assistir aos filmes e pensar acerca do enunciado fílmico. Porém, tentamos fazer a melhor aproximação possível, descrevendo a cena, transcrevendo os diálogos e apresentando imagens. Tudo somado é o texto fílmico.

Descrever o contexto da favela, com homens do batalhão de operações especiais da polícia invadindo à noite, fortemente armados e bem treinados, o grupo de usuários de droga, alguns traficantes fazendo a segurança, o estado de cansaço de Nascimento, seus problemas conjugais, a gravidez da mulher dele, a vontade de sair daquele serviço o mais rápido possível e, ao mesmo tempo, estar condicionado a uma ordem superior: manter o morro tranqüilo para a visita do papa ao Brasil.

Essa é a concentração da qual falamos anteriormente e quando capitão Nascimento diz: *quem estava com a carga?* Não temos apenas uma simples pergunta, temos uma ameaça, é como se ele falasse: *Não agüento mais essas invasões, estou aqui por causa de vocês, por causa de uma ordem estúpida, por causa de um Papa e longe da minha família. Então, vamos acabar com isso logo, quero o principal responsável ou todos serão culpabilizados e punidos.*

Da mesma forma, entendemos o enunciado: *Estudante?* Ora, se você é estudante está na hora de aprender uma lição: enquanto você usa drogas, financia o tráfico, ajuda a criar essa

guerra, mata pessoas. Ser estudante implica em aprendizado, logo, você está longe de ser um estudante, porque não sabe como sua ação é estúpida, porque você não sabe quantas crianças entram para o tráfico e perdem a vida por causa de maconha e pó. Aprenda como a vida é dura.

CAPÍTULO III

O MOVIMENTO DE SIGNIFICAÇÃO

1. Diálogo entre as obras

Do começo ao fim, vemos em *Carandiru* uma ausência do poder estatal, representado pelos funcionários do presídio, sempre em menor número, condicionados pela força física a “entrar no ritmo”. A combinação de muitas pessoas confinadas, sentindo-se ameaçadas, criou regras próprias e dirigiu, ou melhor, impetrou essas leis ao Estado. Em uma conversa de Dráuzio, personagem do filme, ouve-se do diretor “Eles são donos desse lugar, isso aqui só não explode porque eles não querem” e podemos compreender a dimensão do problema apresentado: o monopólio do poder está na mão dos presidiários. O enunciado exposto acima já alerta o público para a tensão que será criada durante todo o filme. Já se espera, desde o início, a explosão: pessoas aglomeradas, sem a presença do Estado, lutando para sobreviver, é fato de que ocorrerá uma explosão. Todavia antes do ápice, esta aparecerá em diversos momentos da diegese.



Imagem 18: Presságios da explosão (10’25’’)
Fonte: *Carandiru*, 2002.

O diretor do presídio informa ao médico que quem vai ouvir os conselhos dele, acerca do programa de conscientização da AIDS é o bandido de verdade, aquele que quer sair inteiro da prisão para voltar a cometer os crimes. Além disso, o quadro negro ao fundo da personagem apresenta estatísticas de entrada e saída de presos no *Carandiru*, números estes elevados, demonstrando a incapacidade de ressocialização do apenado através da estrutura do Estado. A fala do diretor é de desdém, é uma fala que carrega uma desesperança no trabalho.

A sala toda desordenada, com as bandeiras do Brasil e de São Paulo bem no canto, quase encoberta, passam essa idéia de confusão generalizada. Cometer um crime, ir preso, sair e cometer um novo crime, no tocante, o caminho que se segue é de um eterno *devenir*, um ciclo de trabalho inútil. Em analogia, recordamos a história de Sísifo, uma personagem da mitologia grega, que subia uma montanha empurrando uma pedra. Quando chegava ao topo, a pedra rolava para baixo e ele recomeçava o trabalho. Albert Camus toma esse mito para dizer que, mesmo assim, Sísifo era feliz no que fazia. No momento que a pedra rolava até o pé da montanha era um momento de introspecção. Neste caso, abrimos duas possibilidades de leitura do ciclo instaurado pelo filme: ou imaginamos as personagens fadadas e insatisfeitas com a sina; ou as imaginamos felizes no seu movimento de retorno.

O movimento cíclico das personagens é um chamado para o absurdo, uma criação da rotina do trabalho, mas um trabalho sem fim e sem lógica. Ela é uma das pistas do estado de explosão constante do sistema. Esta, por sua vez, também vive o absurdo, pois tenciona, explode e revive para uma nova explosão. Imagem clara disso está logo após a rebelião, com os presos retornando ao cotidiano, lavando o chão do presídio, com uma água espumada, branca, que aos poucos varria as marcas de sangue dos mortos. Não obstante, o filme ainda nos mostra como última explosão (mas não deixa que ela encerre a história) a demolição do *Carandiru*, realizada pelo governo. Aliás, um detalhe pode escapar ao leitor do filme. Em vários momentos da obra uma sirene é tocada, seja para avisar o horário de visita, seja para anunciar a rebelião e, por fim, para informar que o presídio será demolido. Estes traços são que levam a crer na fragilidade da organização ali instaurada.

Ainda a respeito da água usada para lavar o sangue derramado, pode-se impetrar algumas compreensões bastante interessantes. No capítulo anterior, evidenciei que existiu no filme uma aproximação do preso com a imagem do Cristo. Nessa mesma vertente, a água é capaz de ser identificada como objeto de purificação, que renova ao banhar o sangue que foi retirado dos nossos pecados, ou seja, foi a nossa indiferença ao problema que culminou naquele sistema e a morte de tantas pessoas. Por outro lado, a água não é suficiente para limpar as marcas da violência que só foi “apagada” com a implosão do prédio. Abaixo, é fácil encontrar esses elementos interpretativos:

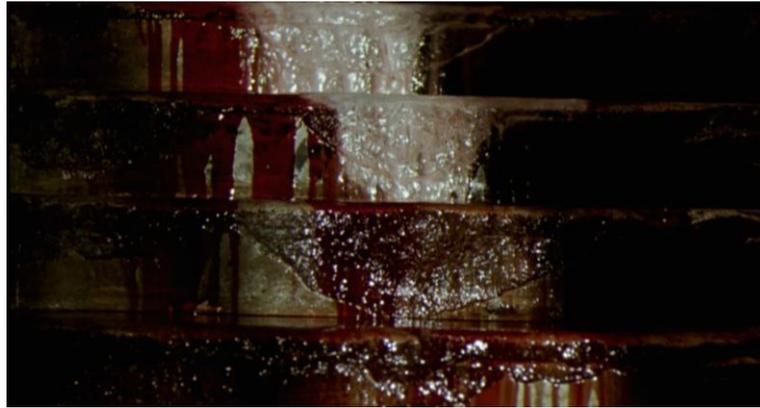


Imagem 19: Sangue e água (138'36'')

Fonte: *Carandiru* (2002)

O religioso reforça mais que recorrência à memória coletiva como forma de aproximação do leitor com as personagens¹⁶, ele funciona como denúncia. As figuras religiosas operam de maneira paradoxal o olhar cego do Estado e mão de deus no acaso. Abandonados a toda a sorte, deus parece ser o intercessor de um mal que seria maior. Doravante, essa oposição está muito bem escrita, na imagem do policial na muralha, que olha para o nada e na pintura de Nossa Senhora no pátio de sol onde ficaram aglomerados os presos sob o controle do policiamento de choque. Permanece também um clima de ironia quando esta polícia invade o presídio e, ao agrupar os presos, manda que todos corram gritando “viva o choque”. Irônico dado que o Estado ausente ainda quer ser louvado, glorificado pelo problema o qual ele virou as costas e intervém brutalmente, sem, no entanto, trazer soluções.



Imagem 20: O olhar do Estado (134'42'')

¹⁶ Tratamos da questão no capítulo anterior.

Fonte: *Carandiru* (2002)

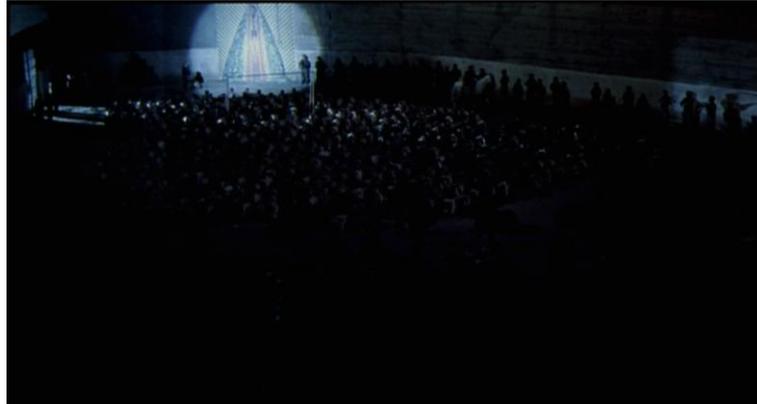


Imagem 21: Nossa Senhora (134'49'')

Fonte: *Carandiru* (2002)

O foco de luz que podemos observar na imagem acima tem outra interpretação igualmente importante. Ela liga este enunciado ao enunciado final do filme, o qual já citei anteriormente e que pretendo retomar mais adiante, aquele que traz ao leitor a informação de que só os presos, deus e a polícia poderiam dizer o que aconteceu naquele dia. O texto fílmico marca, neste momento, a presença dessas figuras como testemunhas do acontecimento. Anteriormente, durante a invasão, vários presos, vão relatando como foi ação da polícia, de modo que fica claro o posicionamento do narrador da história “[...] eu só ouvi os presos”. O policial na muralha estava calado, a imagem de Nossa Senhora, como este, estática.

Alguns elementos vão se tornando mais evidentes, pois percebemos um diálogo contínuo entre os enunciados do texto fílmico e deste com os de outras obras. Fazem da obra um todo dialogizante, que mistura vozes advindas dos presos, do Dráuzio Varella (não personagem do filme), do Babenco, vozes dos discursos hegemônicos e do cotidiano. A aparência de neutralidade, talvez trazida por acreditarmos que aquelas personagens são fundadas em pessoas reais, no mundo exterior à obra é algo tão ilusório quanto à própria realidade objetiva. O ouvido do leitor tem que estar atento para auscultar essas vozes inerentes ao enunciado, pois

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrada que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida

expressão externa: ela irá manifestar-se na totalidade do sentido, na totalidade da expressão, na totalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. (BAKHTIN, 2010, p. 298)

Em *Tropa de Elite*, a explosão que encontramos é mais metafórica, todavia, tão real quanto de *Carandiru*. A personagem Capitão Nascimento, na angustiante expectativa de nascer o filho dele, percorre a luta para encontrar um substituto. O rosto sempre cansado e transtornado, a demora em alcançar seus objetivos, a missão de apaziguar o morro para a visita do Papa ao Brasil, são os elementos que engendram as pistas da explosão de Nascimento, explosão esta que é materializada na captura e assassinato do chefe do tráfico, Baiano. Além disso, as brigas intensas com a esposa é outro bom demonstrativo de que as coisas caminham para uma inevitável explosão. No enunciado adiante, vemos Nascimento sofrendo de stress, suando muito, aparentemente, já com sintomas de crise do pânico.



Imagem 22: Pistas da explosão de Nascimento (26'13'')

Fonte: *Tropa de Elite* (2007)

Capitão Nascimento também não representa a presença do Estado, ao contrário, é fruto da ausência do poder estatal. Na narrativa, a personagem deixa evidente que o Estado deixou a polícia, mal preparada, mal paga e à mercê de toda sorte. O caminho que poderia um policial seguir tornava-se extremamente sintético, ou seja, omissão, corrupção ou enfrentar uma guerra diária contra o crime. O Batalhão de Operações Policiais Especiais era o terceiro grupo: incorruptível e não omissos. Todavia o preço da guerra era o desgaste físico e

psicológico do combatente e, ainda, o desrespeito de certas leis que eles mesmos (os policiais) deveriam proteger. Quando a personagem Matias entra na corporação convencional, em sua sala de trabalho, encontramos uma imagem bastante semelhante à sala do diretor de *Carandiru*, composta de uma desordem, que, por sua vez, evidencia o afastamento do Estado. Acrescento também a imagem do pátio de viaturas da polícia, construído pelo texto fílmico em questão.



Imagem 23: Pátio de viaturas da polícia (13'20")
Fonte: *Tropa de Elite* (2007)



Imagem 24: Local de trabalho de Matias (14'38")
Fonte: *Tropa de Elite* (2007)

Resta pensar em que consistiria o eterno retorno, o ciclo de Sísifo em *Tropa de Elite*. Não precisaríamos avançar muito para concluir que o encontro de um substituto e o assassinato de Baiano marca o reinício do eterno trabalho. Capitão Nascimento apenas transfere o seu posto de “rolar a pedra”, todavia, ela continuará a ser elevada ao cume e deslizar até o pé da montanha. Portanto, três constantes podem ser elencadas e que abarcam os

dois filmes: a ausência do Estado; o absurdo (o trabalho inútil de Sísifo); a explosão a que é levado um grupo quando ficam pela própria sorte. Somados, o texto fílmico é antes uma crítica ao governo, que cria policiais violentos e criminosos violentos. Mas, observo também que os mesmos traços valorativos que tanto o policial quanto o bandido recebe em *Carandiru* estão presentes em *Tropa de Elite*. O que muda é o foco narrativo, sendo o primeiro contado do ponto de vista do criminoso e, o segundo, reproduzido pela personagem policial.

Ora, se ambos os filmes têm estes aspectos, não é menos verdade que poderíamos buscar outros pontos de congruência e, neste caso, chamo a atenção para certa “imposição da realidade¹⁷” a qual os filmes trabalham de maneira muito intensa. Personagens que, por terem “correspondentes” palpáveis no mundo ético são por si só vistas como reais, ou então os enunciados “propagandísticos” das obras que trazem o “baseado em fatos reais”. Em todo caso, faz-se necessário uma avaliação da entrada da fala do outro no enunciado fílmico como recurso extremamente forte para a confirmação da verossimilhança a qual levaria o público a supor real a representação fílmica.

1.1. Revisitando a palavra outra

Bakhtin trabalha a noção de discurso citado como forma constituinte do enunciado concreto, expondo este fenômeno em níveis. O discurso citado “é visto pelo falante como a enunciação de outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo” (BAKHTIN, 1986, p. 144). Para o autor, pistas da entrada de um enunciado em outro se dá, às vezes, de maneira clara, por elementos lingüístico que exercem a função de delimitar onde começa e termina a fala que não pertence ao enunciadador. A esta primeira tendência, defini-se como *Discurso linear*.

[...] a tendência fundamental da reação ativa ao discurso de outrem pode visar à conservação da sua integridade e autenticidade. A língua pode esforçar-se por delimitar o discurso citado com fronteiras nítidas e estáveis. Nesse caso, os esquemas lingüísticos e suas variantes têm a função de isolar clara e mais estritamente o discurso citado, de protegê-lo de infiltração pelas entonações

¹⁷ A imposição de realidade a que me refiro não é uma coisa esmagadora ou fechada. Chamemos de uma argumentação que o sujeito realiza com seu interlocutor: ele tenta mostrar a realidade dele como universal e melhor que a do outro. Claro que isso não geraria o consenso, mas sim o dissenso, o contraditório, conflitante.

próprias ao autor, de simplificar e consolidar suas características lingüísticas individuais (BAKHTIN, 1986, p. 149)

Por outro lado, a situações que estas marcas são gradativamente fundidas ao discurso do enunciador, de modo que não se pode mais reconhecer os limites de um ou outro. A língua elaboraria maneiras mais sutis e versáteis de para permitir ao enunciador a dissolução de suas réplicas e comentários no discurso outro. Logo, ter-se-ia um discurso pictórico:

O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar as suas fronteiras. [...] Sua tendência é atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem. Além disso, o próprio discurso é bem mais individualizado (BAKHTIN, 1986, p. 150)

Para o cinema, podemos compor alguns modos diferenciados de delimitação desse discurso citado, seja ele o pictórico ou linear. Para o segundo, recurso comum é o ato de inscrever no filme o enunciado “baseado em fatos reais”. Esta escritura trabalha a linguagem a fim de informar claramente ao leitor que o que se segue é um discurso de outrem, alguém que está fora do texto propriamente dito. Além disso, no caso de *Carandiru*, temos que as pequenas histórias contadas pelos presos são espécies de discursos que também se fazem delimitadas, com o intuito de separar a fala da personagem Dráuzio das demais vozes dos presos. Outro momento de discurso linear é observável em enunciados como o da imagem 20 em que aparece a pintura de Nossa Senhora.

Todavia, penso em um discurso linear como aquele que no cinema tenta se aproximar ao máximo de uma realidade extra-fílmica, ao ponto de, no caso de *Tropa de Elite*, por exemplo, usar uniformes, emblemas e dizeres do policial do mundo ético. Isso não deixaria, a meu ver, de se tratar de um discurso citado que está bem delimitado, separado, da fala do Eu da obra fílmica. Claro que o mesmo pode ser pensado em *Carandiru*. Por outro lado, temos momentos que esta fala que vem de outrem acaba mesmo por infiltrar na fala do Eu e, neste caso, é um momento indistinguível de onde começa e a fala do autor e o da personagem, o da polícia ética e da estética. Em todo caso, o discurso citado de maneira direta tem uma importância muito grande na construção da verossimilhança, na forma de argumento sólido e

“incontestável” de que aquilo que se fala é verdade. É como se disse: “você pode até não acreditar em mim, mas foi um policial de verdade que me disse que isso acontece”.

Veja-se o caso do filme que citei anteriormente, *O prisioneiro da grade de ferro*. A construção da obra é, por natureza, um trabalho que tende ao discurso linear. Por se tratar do gênero documentário, esperam-se ali encontrar depoimentos, relatos, pontos de vistas, claramente identificados. No filme em questão, presos do *Carandiru* receberam uma câmera e puderam filmar o que achavam fazer parte da história deles. *Essas imagens foram juntadas, editadas e formaram o corpo da obra*. Nesta frase que destaquei faço surgir uma questão um tanto estranha: se essas imagens foram editadas, juntadas, seria mesmo um discurso linear? Suponho que ao se ouvir o enunciado: “Já dizia Capitão Nascimento: quem não se comunica se estrumbica”. O verbo de dizer presente no excerto evidência à presença da entrada da fala de outrem, mas facilmente objetamos que o que segue não é uma fala de Capitão Nascimento. Se a linearidade, por um lado, são pistas da entrada de uma fala, não é caso crer que essa fala seja verdadeira no sentido de se encontrar o autor real do enunciado. Não interessaria saber se o Capitão Nascimento disse ou não disse aquilo, interessaria notar a força de “verdade”, de argumento forte para confirmar o próprio discurso do Eu.

Em *Carandiru*, depois de tudo acontecido, após o leitor ter acompanhado o enunciado fílmico até o fim, a parte final da obra, tem uma dupla confirmação de que tudo que se foi dito é verdade, pois foi apenas “relatado” o que de fato ocorreu. Quando tomamos “Só deus, a polícia e os presos podem dizer o que aconteceu naquele dia. Eu só ouvi os presos” é como se este enunciado remetesse ao filme por inteiro, dando a ele um caráter de citação íntegra linear. O que vimos durante aqueles minutos anteriores ao enunciado eram falas alheias a minha, que por serem citações diretas de presos, médico, e agentes penitenciários “reais”, faziam daquele filme uma obra também verídica. O recurso apresentado é também recorrente em *Tropa de Elite*, temos: “a psicologia social deste século nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação em que ela se encontra. Stanley Milgran (1974) – Psicólogo Social Americano”. O autor do filme traz como referência a fala de Stanley para, não só nos dizer que ele não pensa dessa maneira sozinho, mas também para confirmar que sua obra é válida e real.

Em todo caso, os textos estudados nos colocam uma pergunta que a resposta parece caminhar no sentido de que não existe a certeza de que o que vem após uma “delimitação” clara de discurso citado é de fato um discurso com o autor apontado. Uma análise mais profunda levaria a crer que nem sequer pode o quanto de “enunciado” é do Eu ou do outrem, ou seja, quanto de policial tem naquela fala e quanto do autor da obra, ou ainda de qualquer

outra voz. Mesmo dentro da linearidade, o que existe é uma sensação de segurança, um argumento mais enriquecido para agir sobre o interlocutor de modo a defender a realidade do locutor. Isso não estaria no campo da lógica e suscetível de debate se o suposto autor citado no enunciado tenha ou não dito aquilo. Porém, o interlocutor sente-se mais à vontade quando ouve uma citação direta, porque defini aquilo como partilha com um terceiro. Por isso, penso que em alguns casos poderíamos trabalhar com uma *linearidade aparente*¹⁸.

A força argumentativa da linearidade aparente opera uma construção da realidade que faz tanto o policial quanto o bandido significarem negativamente dentro da sociedade. Em outras palavras, ao criar o jogo entre policial e bandido, salienta-se para o locutor que se devem temer essas duas figuras, dado que são violentas e sem vínculo (no modo de trabalho) com o poder oficial do Estado. Não obstante, o governo não é também digno de ser exaltado, porque é a ausência dele que cria o policial “fascista” e o bandido cruel. A constância, em cada texto fílmico abordado, é de medo, um espaço que formar no sujeito uma preocupação eterna, ora com o policial, ora com o bandido, ora com os dois. Todavia, essa “forma de vender” a figura destes, parece estar relacionada à época e faz com que em torno do tema violência urbana gire uma incessante espetacularização do acontecimento.

De modo comparativo, pode-se dizer que os agentes penitenciários, os presos e o policiamento de choque de *Carandiru* estão para o policial convencional, os traficantes e o BOPE, respectivamente, de *Tropa de Elite*. Eles são construídos, em maior ou menor grau de profundidade, similar, mas, em todo caso, representam uma realidade constituída no discurso. Ao observar também o primeiro capítulo dessa dissertação, temos uma construção possível de policial e bandido que vem pelo ético e quando confrontamos com os textos fílmicos estudados, percebemos que os mesmos elementos presentes no discurso ético são exagerados pelo discurso estético. É o caso de dizer que ocorre uma “fetichização” dessas figuras, ou, em outros termos, faz-se delas mercadorias espetacularizadas.

¹⁸ Em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, Bakhtin propõe apenas dois tipos de discurso citado, o linear e o pictórico. Essa divisão é para por em evidência um princípio dialógico que acaba por ser “retratado” na estrutura da língua (linear) e, ao mesmo tempo, dissolve-se de maneira a fundir por completo a fala de um sujeito com a de outro. Deixo claro essa proposta, no entanto, demonstro que existe uma força argumentativa maior no discurso linear, pois ele divide a responsabilidade de uma afirmação com um terceiro sujeito (seja ele identificável ou não). Por este motivo, construo a idéia de linearidade aparente, já que, se por um lado o discurso citado linear é delimitado pela estrutura do enunciado, essa delimitação não constitui em uma verdade absoluta da fala de outrem, serve como argumento convincente de ação do locutor sobre o interlocutor.

1.2. A construção do espetáculo

O problema existente no espetáculo está relacionado à alienação do espectador em proveito de um objeto contemplado. Em síntese, “quanto mais ele [o espectador] contempla, menos vive, *quanto mais aceita* reconhecer-se nas imagens dominantes de necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo” (DEBORD, 2003, p.22. Grifos nossos). Aceitar é um ponto fundamental. Não se pode apenas concluir que a relação entre espectador e espetáculo seja uma via de mão única, na qual o primeiro seja engolido pelo segundo. Porém, o discurso espetacular tenta ainda confundir com “falsos desejos” o locutor, tenta vender para ele coisas, realizações que não lhe são próprios. Isso porque na sociedade do espetáculo, até mesmo os desejos são encarados como mercadorias:

A aceitação beata daquilo que existe pode juntar-se como uma mesma e única coisa à revolta puramente espetacular pelo simples fato de que a própria insatisfação se tornou uma mercadoria desde que a abundância econômica se achou capaz de estender sua produção tratando de tal matéria-prima (DEBORD, 2003, p. 37).

Toda insatisfação parece ser suprimida pela grande mídia, todavia, nesta coexiste certa contradição ao passo que ela mesma também é responsável pela produção de necessidades desnecessárias. A arte propagandística é um bom exemplo do que falo. Quando uma marca famosa de veículo apresenta seu produto, ela tenta convencer o público de que aquele produto está lhe faltando, que é vital. Assim, não ter o carro do ano causa no público insatisfação e esta é suprida (ou compensada) pela mídia que a criou. O futebol, nossa paixão nacional, é outro exemplo espetacular. A construção da imagem do jogador, o sonho de ser bi, tri, tetra, pentacampeão mundial é uma constante nos meios televisivos, jornais e revista, principalmente, em ano de *Copa do Mundo* (“Tem gente que nem liga para futebol, mas *Copa do Mundo é Copa do Mundo*¹⁹”). Em todo caso, outras vozes são suprimidas em meio ao fervor desses discursos espetacularizados: *será que todos são apaixonados por futebol ou carros caros?*

¹⁹ Enunciado presente na propaganda de antena parabólica *Century*, divulgada no meio televisivo, no ano 2010.

O consumismo exacerbado que constitui a sociedade moderna transubstancia tudo em mercadoria. O objetivo concentra-se em unificar os desejos e insatisfações humanas, difundindo uma globalização *apagadora* das diferenças subjetivas, culturais e históricas de cada povo. Neste contexto, pode-se entender que até a religião é vendível, comercializada e Deus não passa de uma mercadoria. Ao mesmo tempo em que o Estado se autodenomina laico, nossos feriados são exclusivamente cristãos, nossas escolas carregam o pensamento do cristianismo e, por isso, não há tanta liberdade como se prega. Curioso é que das diversas formas que se pode buscar o controle de uma coletividade humana, ainda persiste a antiga técnica do medo: embuti-se no indivíduo o medo da morte, da incerteza, da efemeridade da vida e nesse axioma constroem-se as necessidades vitais do sujeito. Assim, é o medo de morrer que leva ao desejo de uma vida pós-morte, ou de uma divindade paternal.

A sensação de segurança também é uma mercadoria. Todo cidadão procura a tranqüilidade, uma vida longa afastada da violência. A grande mídia, por sua vez, reforça a todo o momento a fragilidade das estruturas sociais e mantém um medo constante sob a população. Roubo, seqüestros, assassinatos, enchentes são imagens recorrentes no cotidiano televisivo. E, cada uma dessas manchetes é explorada de várias formas pelas grandes emissoras que fazem do acontecimento um verdadeiro espetáculo. Vocábulos como *tragédia*, *holocausto*, *barbárie* estão presentes em quase todas elas e têm a finalidade de um apelo emocional ao telespectador. A critério de exemplo, pode-se observar o texto reproduzido pelo repórter da rede *Globo*, Willian Bonner, no ano de 1997, acerca de um caso de agressão policial, na favela Naval, Rio de Janeiro:

Qualquer cidadão atacado por um policial é um ser indefeso diante do mais covarde dos criminosos. Covarde porque usa a autoridade para assaltar, torturar, assassinar a sangue-frio pessoas inocentes. As cenas repugnantes que o Jornal Nacional acaba de apresentar causam uma revolta que só pode ser atenuada por castigo severo e exemplar, que é o que se espera do governo e da Justiça do Estado de São Paulo (Memória Globo, 2004, p. 324).

Ora, a exposição é quase poética, realizada para sensibilizar o telespectador, mas, com qual intuito? No capítulo anterior disse que a polícia foi, em certa época, uma importante ferramenta governamental que tornava o inimigo materializado e justificava a concentração do poder nas mãos de uma elite social. A lógica é bastante simples: existe uma insegurança,

cabe ao governo, por lei, proteger o cidadão e isso será realizado por intermédio da força militar. Contudo, essa mesma lógica se expande e a própria polícia também deve ser alvo de incertezas. A proposta *espetacularizada* da relação entre policial e bandido é em função de uma guerra, na qual as baixas não se resumem a essas duas forças, mas sim aos civis. O medo é propagado tanto pela existência do criminoso como também pela existência do policial.

Não obstante, apesar desses discursos espetacularizados de uma ou outra classe (policial e criminoso), estar sempre presente na sociedade, em determinadas épocas, um deles é abafado em detrimento do outro. É como se o público/interlocutor da notícia, ao adquirir um produto logo se esgotasse em uma desnecessidade e precisasse de um substituto. Assim, ora o foco de medo recai na polícia, ora no criminoso; ora se valoriza o trabalho policial, ora se glorifica o bandido. Conclui-se que os lugares antagônicos que ocupam essas figuras são necessariamente circulares e é exato em tal movimento de sobreposições (e renascimentos) de sentimento que se pode revelar a falsidade da verdade única, pois ela mesma desmistifica a anterior a seu favor, porém passará pelo mesmo processo quando houver uma nova verdade, afinal,

O que o espetáculo apresenta como perpétuo é fundado sobre a mudança, e deve mudar com a sua base. O espetáculo é absolutamente dogmático e, ao mesmo tempo, não pode levar a nenhum dogma sólido. Para ele nada pára, é o estado que lhe é natural e, todavia, o mais contrário à sua inclinação (DEBORD, 2003, p. 46).

A mídia vende o sentimento de segurança e para tal deve criar, igualmente, a revolta da insegurança. O público deve sentir-se ameaçado por todos os lados e ter medo de sair de casa. A televisão torna-se uma grande amiga, uma espécie de janela para o mundo que o mantém fora da selva moderna. Seja de qual lado venha a ameaça, o que se oculta é outra violência exercida pelo capital no sujeito e a briga entre policial e bandido é apenas um subterfúgio para a manutenção do poder: quanto mais a população tem medo, mais ela vê a necessidade de um governo centralizador. Logo, poderíamos nos perguntar: *quais os mecanismos que a grande mídia utiliza na construção do espetáculo da violência?*

Anteriormente, já foi exposto que uma das pedras fundamentais da arquitetura bakhtiniana consiste na dialogia. É por intermédio dela que se foca, aqui, o cinema como um lugar não estático, mas sim como um movimento constante de renovação e revitalização de

sentidos. Ao pensar em um universo dialógico, podemos, igualmente, refletir acerca do que Bakhtin chama de discurso citado, pois todo discurso é um discurso reproduzido, ou seja, recorre a um discurso do outro. Quando falamos, sempre utilizamo-nos da palavra alheia, seja como imitação, citação, uma tradução literal, seja através de formas de transposição que comportam diferentes níveis de distanciamento, como a crítica ou o comentário. Ponzio afirma que

A apropriação lingüística é um processo que vai desde a mera repetição da palavra alheia até sua re-elaboração, capaz de fazê-la ressoar de formas diferentes, de concedê-la uma nova perspectiva, de fazê-la expressar um ponto de vista diferente. Mas permanece em qualquer caso semi-alheia. A propriedade sobre a palavra não é exclusiva e total (PONZIO, 2008, p. 93)

Por outro lado, essas palavras não estão isoladas dos contextos, elas carregam valores, formam textos, enunciações completas e são, por excelência, ideológicas. Claro que não somos meros reprodutores de palavras alheias, nós as tomamos e as manipulamos conforme nosso projeto de dizer. Isso significa que falar, tanto em sua forma escrita ou oral, é utilizar-se de peças que se obtém desmontando discursos outros, que, por sua vez, são “materiais já manipulados e, como tais, no plano semântico não são somente semantemas, mas também *ideologemas*, não tem só um significado geral e sim um sentido ideológico preciso” (PONZIO, 2008, p.94).

Pode-se encontrar na língua pistas da entrada da fala do outro em um enunciado, contudo, é válido lembrar que nem sempre somos capazes de perceber este emaranhado discursivo. A princípio, as formas gramaticalizadas nos auxiliam nessa tarefa de identificação, porém, em um plano mais profundo, o estabelecimento de diálogos e compreensão do discurso citado depende da compreensão responsiva do interlocutor.

Resumo a análise realizada até o presente momento: em *Carandiru* - 1) por intermédio dos diálogos com discursos advindos da ciência e religião, cria-se personagens que, apesar de carregar o nome “bandido”, são as heroínas da história; 2) Não existe a centralização do enredo em apenas uma personagem, o foco principal é o próprio presídio; 3) o narrador fala de fatos que não presenciou, mas ouviu a respeito através dos presos; 4) a violência das personagens se justifica por uma teoria do convívio social, esboçada em pesquisas com

macacos; 5) o policial é visto como um sádico, que não tem razões para matar, mas o faz. Em *Tropa de Elite* – 1) o enredo gira em torno de Capitão Nascimento, protagonista da história; 2) apesar de ser o policial (e herói do filme), este é pintado como uma figura violenta e perturbada mentalmente; 3) o criminoso e quem ajuda o crime é o mal que deve ser combatido a qualquer preço; 4) a sociedade (representada pelos estudantes universitários) é uma massa hipócrita que teoriza um problema (a violência dos policiais) sem conhecer a base.

Além disso, ambos os filmes são construídos em momentos históricos e com propósitos bastante diferentes. O massacre de presos no complexo do Carandiru gerou diversos discursos negativos acerca da polícia, reforçando a discursivização de um bandido herói, presentes no livro de Dráuzio Varella e no filme de Babenco. Por outro lado, ataques ocorridos contra policiais, em 2006, realizados pelo crime organizado, ao atingir diretamente à população, deu um movimento de significação positiva da figura do policial, consagrando-o como herói de uma sociedade decadente. Mas, em que difere o herói em *Carandiru* e o herói em *Tropa de Elite*? De fato, não me parece tão evidente alguma característica que não leve em consideração a oficialidade e a não oficialidade, pois, no global, violência, carisma do público, “fazer o que é o certo” (dentro de cada contexto), coragem, defesa de interesses coletivos são atributos tanto das personagens de Babenco, quanto de José Padilha.

Agora, se levamos em consideração o lugar de fala de cada um, Capitão Nascimento está na esfera do oficial, representa o Estado, ao passo que as personagens de *Carandiru* não fazem parte de um poder constituído na oficialidade. Não obstante, isso diria muito pouco a respeito do problema apresentado, já que, supondo que na época de realização do filme de Babenco o discurso hegemônico fosse de que o bandido é herói, então suas personagens estão no campo do oficial. Poder-se-ia ainda objetar que, embora Nascimento vestisse a roupa de policial, sua guerra era particularizada, não representando ele os interesses de um Estado.

Que valores são estes que determinam o sentido? Existe sim um Estado que tenta manter-se no poder, muitas das vezes, ele forma-se nos interesses de uma elite, que, por sua vez, precisa de uma estabilidade de conceitos (“a prisão da palavra”, metaforicamente falando). O policial é uma força constituída pelo Estado e seu sentido é estabelecido conforme a necessidade da classe dominante. Para cada sentido “dado” ao policial, logicamente, é “dado” um sentido para o bandido. Mas cabe dizer que Nascimento não é o policial esperado advindo do poder oficial. O Estado não pode infringir as leis, não pode torturar, não pode simplesmente matar um cidadão. O Estado vem de um discurso da democracia, da igualdade e do respeito à vida. Por essa vertente, Nascimento não é o herói.

Já em *Carandiru*, não se pode inferir que exista um discurso hegemônico capaz de afirmar o bandido como o herói nacional. Admitir simplesmente essa proposição seria desconsiderar a história e o próprio jogo entre os sentidos de policial e bandido. No entanto, a presença do Estado estipularia quem realmente deve vestir a roupagem de policial ou de bandido. Em todo caso, nem sempre o discurso do Estado é o dominante em relação aos outros discursos. Ele tenta sim se cristalizar, contudo em determinadas épocas pode ser que não tenha sido o hegemônico. Isso porque hegemonia discursiva não está relacionada diretamente com divisões institucionais. Caso fosse, seria muito fácil dizer que o discurso oficial é aquele que vem de um órgão oficial e vice-versa.

Vamos escolher um ponto de partida, ou seja, fixar nossos pés em um dos vários discursos existentes na sociedade. Visemos o policial constituído pelo Estado. Pensamos neste discurso como hegemônico em um determinado período histórico, de modo que, como tal, tenta apagar outras vozes internas ao signo. O policial é um agente da lei, bom, que segue regras e defende a população do bandido (Ser cruel, que infringe os pactos sociais). Nesse sentido, o policial de *Tropa de Elite*, não pode ser o herói (já demonstrado anteriormente). Por outro lado, o bandido de *Carandiru* também não pode ser, dado que, apesar de várias características positivas, ele não é a figura desejada pelo Estado (ele representa uma oposição à força dominadora). Contudo, com a aparição dessas duas personagens em um meio como o cinema, evidencia-se uma “infiltração” do não oficial no oficial, passo que, olhando do nosso lugar escolhido, tanto Nascimento quanto o bandido de *Carandiru* são anti-heróis ou/e pinturas romantizadas de uma realidade.

Agora, saíamos deste lugar e pousemos em um novo espaço. No discurso policial existe o foco de que o Estado abandonou o agente da lei e que a violência é ferramenta proporcional no combate ao crime; mesmo em meio à corrupção, há policiais honestos que lutam pelo bem estar do cidadão comum (embora este ainda recrimine o policial). Note-se que o movimento mudou o sentido dos signos trabalhados. Capitão Nascimento é o herói (ele têm os elementos positivos do discurso oficial deste grupo), o policial construído pelo Estado é romântico (não é anti-herói, pois não pertence a ele o papel principal da história) e o bandido tal como em *Carandiru* é o vilão (lembramos que no filme *Tropa de Elite* permanece a presença de personagens vilão/bandido como a de *Carandiru*, a exemplo do traficante “Baiano”).

Não indo muito longe de nossa proposta, podemos pensar, igualmente, no discurso de outro meio, que não seja, nem o do policial, nem o do Estado (o discurso trazido por Babenco é um bom exemplo). Assim, teríamos o sentido de que o policial é o vilão, o bandido é o herói

e o policial do Estado é romântico. Claro que eu poderia continuar esse movimento de entrada e saída de um lugar de fala com o intuito de evidenciar ao leitor que o limite do sentido é uma fronteira ao mesmo tempo frágil e extremamente sólida. Frágil porque se nos posicionamos fora do fenômeno parece que não conseguimos identificar cada signo; sólido, porque quando afixamos em um ponto, daquele lugar, os sentidos tornam-se imutáveis, ou seja, existe uma barreira indiscutível entre o herói e o vilão, entre o romântico e o não romântico, entre o policial e o bandido, a verdade e a mentira, o real e a ilusão. Entretanto, acredito ser suficiente tal exposição.

Caso nasça o “fantasma” do relativismo teórico, quero antes salientar que não existe (no aspecto radical) o relativo. O relativismo está para aquele que aborda o fenômeno por apenas um dos lados da moeda, quero dizer, caso se opte por um estudo que privilegie o distanciamento ou o “mergulho” deformador no objeto de pesquisa. Tem-se a visão do todo, porém o todo não se justifica sem as partes e as partes não são significativas sem o todo. Nas palavras de Pascal

Sendo todas as coisas causadas e causadoras, ajudadas e ajudantes, mediatas e imediatas, e todas elas mantidas por um elo natural e insensível, que interliga as mais distantes e mais diferentes, considero impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, assim como conhecer o todo sem conhecer, particularmente, as partes (Pensamentos, Éd. Brunschvicg, II, 72)

A crítica realizada por Pascal é que marca as reflexões de Edgar Morin (2010), no livro *A cabeça bem-feita*, ao afirmar que os princípios fundados ao longo da história levam ora o pensamento para um saber fragmentado, apagador da interação do todo com as partes, ora para um conhecimento global, que perde o contacto com o particular, o singular e o concreto. Por estes motivos, volto-me à arquitetura bakhtiniana e estabelece-se, em nossa análise, o princípio heurístico de investigação, o dialogismo. Quando estudamos os dois filmes, *Tropa de Elite* e *Carandiru*, conseguimos compreender com maior clareza o movimento dialógico de produção de sentido. Para ser o policial ou o bandido, vilão ou herói tem que se discutir, a priori, qual é o ponto de partida do olhar que constrói o discurso acerca dessas figuras. Este é um momento de aparente estabilização do sentido. Porém, retomamos o curso e escolhemos outro ponto e, ao nos afastar, encontramos novamente a palavra neutra,

disposta a receber um novo ponto de vista, uma nova significação. A esta abordagem dialógica denomino *movimento de significação*²⁰ e o qual tento esquematizar a seguir.

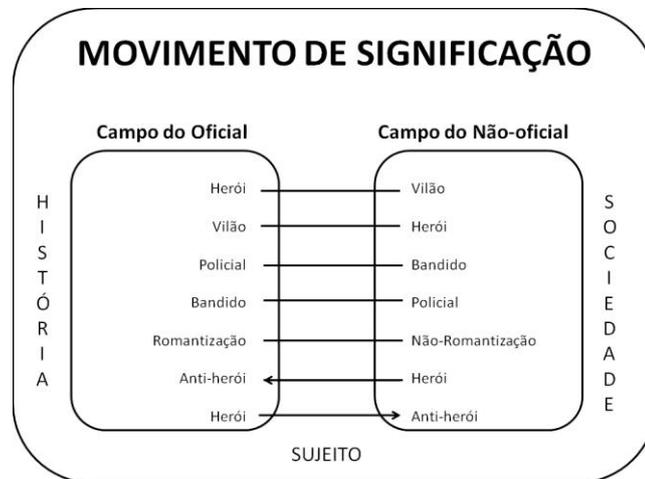


Imagem 25: Movimento de significação

Coloco em jogo a história, a sociedade e o sujeito. Para cada signo do lado do oficial faço corresponder um signo do lado do não oficial, todavia exige-se um cuidado muito grande afim de não produzir um simples maniqueísmo. Lembro que trabalho com dois filmes apenas e, é nestes que fundo a dualidade aparente. As linhas sem seta indicam essa correspondência lógica, sendo, por exemplo, o bandido do não oficial uma figura antagônica do policial da oficialidade. Ocorre que com os signos, vilão, herói, romantização podemos seguir a mesma linha de reflexão. No caso do anti-herói, parece-me que se o herói do não oficial, entra no discurso oficial e recebe o mesmo status que tinha em outro campo, ele recebe nova denominação. Não obstante, como não podemos manter o movimento de significação “travado” pelo sentido construído pelos filmes abordados, deve-se acrescentar a possibilidade clara de existir infinitos discursos que nascem das relações sociais mais corriqueiras, por isso, menos estabilizados e infinitas possibilidades de discursos oficiais conforme a época e o contexto estudado. Além disso, o sujeito que está envolvido com todo processo não está

²⁰ A procura de uma expressão que pudesse sintetizar o quadro de reflexões que compomos até aqui, levou-me a lavrar a idéia de “movimento de significação”. Embora haja diversas terminologias que, talvez, abarquem melhor a proposta semiológica de Bakhtin, não quero, de forma alguma, restringir as categorias bakhtinianas a um conceito ou expressão momentânea de análise. O que entendo por “movimento de significação” é um processo dialógico complexo que comporta olhar as partes do fenômeno, juntamente com o todo, sem cair no relativismo teórico.

encalacrado, espremido no movimento discursivo das massas ou da elite. Doravante, o esquema anterior deve receber outros reforços que, por hora, restrinjo-me ao mais importante para nosso estudo atual: a infinita possibilidade de construções da realidade e, por conseguinte, infinitos pontos de vista.

CAPÍTULO IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quanto melhor o homem compreende a sua determinidade (a sua materialidade), tanto mais se aproxima da compreensão e da realização de sua verdadeira liberdade”

Mikhail Bakhtin

Estamos cheios de palavras outras. Em um mundo surpreendentemente dialógico tornamo-nos ladrões de palavras e construímos nosso discurso com o discurso de outrem. Mesmo quando fico aqui, quietinho, olhando para uma tela de computador, minhas palavras interiores respondem a todo tempo o próprio ambiente ao meu redor. Aliás, o ato de compreender passa necessariamente por este diálogo com o que é diferente de mim, passa por um intercâmbio de palavras. Há quem só de observar o título dessa dissertação, bem como as citações que já apareceram aos borbotões pode supor “xii, eis mais um cara com uma proposta bakhtiniana de trabalho”. Não posso negar que, ao que parece, ser bakhtiniano virou moda. Muita gente se intitula bakhtiniano hoje e isso pode ser bom ou ruim. Primeiro porque é um sinal de que o pensamento de Bakhtin e seu Círculo vêm ganhando um lugar merecido no meio científico. Segundo, o negativo da coisa, alguns acabam cultivando um Bakhtin que não é o Bakhtin.

Todavia, devo admitir que o modo de pensar deste autor permanece oculto, complexo de mais para um tempo em que ainda reina o estruturalismo, dualismos e dogmas científicos. Não basta fazer o que o Estado de São Paulo fez: colocar como bibliografia básica do concurso de professores o livro *Estética da Criação Verbal* e exigir o conhecimento do profissional de educação. Temos que mudar a forma de pensar. Isso sim é duro. Pode-se dizer, assim, que não sou bakhtiniano, eu venho tentando ser. A questão é sempre uma: como enxergar uma coisa que muda constantemente e não se apresenta estável por tempo prolongado? Como viver sem a certeza? Como lidar com a instabilidade? Como aceitar o diferente como constituidor e não deformador do Eu?

Essas perguntas são apenas o começo da proposta da nova ciência humana, uma ciência que não quer ser mais igual a ciências naturais, porém, estamos longe do fim dessa discussão. Cada trabalho que tem Bakhtin como pensador central quer “engrossar” o caldo polifônico das pesquisas atuais. O fundo de tudo isso também não incorre em um ufanismo

bakhtiniano. Acredito que mais e mais as pessoas estão vendo como Bakhtin via o universo e como são de fato relevantes suas considerações. A compreensão de mundo que procuro é dialógica. Sinto que este trabalho é uma pequena parte dessa proposta, uma libertação do pensamento das amarras das fronteiras demarcadas, sólidas e segregarias.

O cinema que já foi revisitado tantas vezes e por infinitos autores aqui foi acrescido por uma visão lingüística, dialógica, filosófica e subjetiva. O policial e o bandido foram encarados como signos sociais e neles se evidenciou a eterna luta pela hegemonia. Todo este trabalho é de construção, edificamos nosso objeto de estudo, desconstruímo-lo e significamo-lo. Nas primeiras páginas desse trabalho levantamos a questão: por onde começar? É sempre um tanto difícil localizar um ponto de partida para um estudo. Além disso, o mote principal estava em demonstrar um fenômeno de construção de sentidos demasiado dinâmico. Todavia, os filmes que foram apresentados não entram na pesquisa como simples exemplos de uma teoria fechada. Observa-se facilmente o leitor que alguns resultados da análise foram adiantados no texto e, em seguida, retomados/confirmados pela reflexão rigorosa dos elementos constituintes da linguagem cinematográfica.

O caminho ao qual chegamos passou por algumas discussões: 1) Como se constroem as figuras do policial e bandido no mundo ético; 2) como elas são significadas no cinema (mais especificamente em *Carandiru* e *Tropa de Elite*); 3) o que seria uma romantização do crime; 4) o que é ser herói, vilão ou anti-herói; 5) como trabalha o espetáculo na produção de mercadorias modernas; 6) como o cinema reflete e refrata a relação de poder na sociedade atual.

Estes foram aspectos considerados dentro da problemática do estudo, ou seja, qual seriam os sentidos de policial e bandido em filmes nacionais. Na verdade, o emaranhado de vozes inerentes aos signos acaba por evidenciar as diversas realidades, pois o sentido se forma nas relações entre sujeitos, devidamente situados na história. Não falaríamos em uma polifonia dado que esta se baseia em um conjunto de vozes onde uma não se sobressai à outra. Existe nas relações de poder que se dão na palavra uma tentativa de apagamento e sobreposição de uma realidade.

A passagem do discurso acerca do policial e do bandido no mundo ético que realizamos e, em seguida, o retorno do estético para o ético também foi importante na compreensão do processo. Existe uma relação muito íntima e indissolúvel entre essas duas instâncias, mas pouco perceptível nas práticas cotidianas. Por vezes acreditamos que a vida pode seguir seu curso sem responder à arte, ou ainda, que a arte é um momento sublime de criação, livre da vida.

Entende-se que uma das estratégias possíveis para um discurso hegemônico estabilizar um sentido é o próprio espetáculo, porque ele, através do maravilhoso e sublime, busca afastar o leitor da vida “vivida” e o carrega de uma vida ilusória (ilusória em virtude de que não se liga ao vivido). Não obstante, o discurso capitalista que avançou ao longo dos anos em direção a inúmeros extratos sociais, formou, doravante, um quadro de mercadorias que ultrapassam o conceito de bem material. Por estes motivos, consideramos o policial e bandido como uma dessas novas mercadorias.

O espetacular está na imagem do policial e do bandido na medida em que se exageram o heroísmo, anti-heroísmo, o caráter de bom ou mau, de romantizado ou não, pois nesse jogo, o filme torna-se um acontecimento ofuscante aos olhos do leitor. Em outras palavras, quando nos defrontamos com *Carandiru*, temos um bandido positivado e parece que “esquecemos” outros sentidos. O mesmo aconteceria quando vemos *Tropa de Elite*. Em determinadas épocas é nos vendido um policial bom, em outras um policial ruim. Os diálogos produzidos a partir do filme abrem-se para novos diálogos no mesmo gênero ou gêneros distintos, ampliando, deste modo, a magnitude do espetáculo.

Conclui-se que existe uma armadilha muito tentadora presente no estudo da linguagem cinematográfica: pode-se encará-la como um monstro que serve ao discurso hegemônico capitalismo para a dominação das massas. Não, não é nem de perto o que verificamos. A abordagem do movimento de significação esclarece que o limiar do sentido é tênue e depende de vários fatores para uma temporária delimitação. Por conseguinte, existe ainda a contrapalavra, a reação à palavra do outro e não se aplica a estabilização do sentido. Ao passo em que persiste uma aparente voz do capital em alguns textos, reage a ela, outras tantas vozes que “engrossam o caldo” ou refutam tal ponto de vista. No cinema, como em qualquer outro campo, está presente a heteroglossia, sentidos que se entrelaçam e chocam-se. A forma de confrontar a hegemonia discursiva é sempre esta, a de colocar em evidência o diferente, pois

O poder não sobrevive ao riso, à desordem, à variação. Ele se exerce pela ordem. Em termos de língua, pelo “empoderamento” de um dos modos de dizer – aquele da elite de plantão – como o único correto, a fim de produzir os silenciamentos não só de outros modos de dizer, mas também de dizeres outros (GERALDI, 2010, p. 20-21)

O discurso capitalista, assim como outros discursos hegemônicos, terá sempre um objetivo de cristalizar a verdade de uma elite para, deste modo, permanecer no poder. Por outro lado, o cotidiano tem sempre essa força da resistência que evidenciam as infinitas realidades. Não obstante, o embate ideológico que se dá via linguagem, às vezes, não é percebido pelo falante da língua. O primeiro passo para se repensar, desfragmentar, substituir o discurso do capital é uma tomada de consciência do próprio movimento de significação, que transcurso por um signo essencialmente valorativo.

REFERÊNCIAS

Escritos

ARÁN, P. O. (Org.). *Nuevo diccionrio de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra, 2006.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008. Tradução de Yara Frateschi Viera.

_____. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Tradução de Paulo Bezerra.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Viera.

_____. *O freudismo: um esboço crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de Paulo Bezerra.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Paulo: Pedro & João, 2010-b. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

BARCELLOS, C. *Rota 66: a história da polícia que mata*. São Paulo: Record, 2003.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BUBNOVA, T. Voloshinov: a palavra na vida e a palavra na poesia. In: BRAIT, B. *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 31-48.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1993. Tradução de Adail Ubirajara Sobral.

CANCELLI, E. *O mundo da violência: a polícia na Era Vargas*. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução de J. Guinsburg.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003. Tradução de Estela dos Santos Abreu.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987. Tradução de Eduardo Guimarães.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. O ‘a priori’ histórico e o arquivo. In: _____. *A arqueologia do saber*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987. Tradução de Raquel Ramallete.

GASPAR, N R. Foucault nas visibilidades enunciativas. In: SARGENTINI, V.; NAVARRO-BARBOSA, P. *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004. p. 110-2.

GERALDI, J. W. *A aula como acontecimento*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. *A diferença identifica. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética através da estética*. Campinas: Unicamp, 2002.

_____. *Portos de passagem*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Texto e Linguagem).

_____. Depois do “show”, como encontrar o encantamento? *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Campinas, n. 44, p.251-261, 10 jan. 2003.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006. Tradução de Maria Betânia Amoroso.

GREGOLIN, M. R. Bakhtin, Foucault, Pêcheux. In: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 33-52.

_____. O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo. In: _____. (Org.). *Discurso e Mídia: a Cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003.

GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO (GEGE) (Org.). *Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João, 2009.

HENRIQUES, M. J. R. As raízes marxistas de Mikhail Bakhtin. *Estudos Lingüísticos* Xxxvi, São Paulo, n. 3, p.357-362, 30 nov. 2007.

HOBBS, T. *O leviatã*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MACHADO, I. A. Entrevista. *Rastros*, São Paulo, n. 7, p.70-75, 10 out. 2006.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-131.

MARX, K. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

MAURO, T. *Une introduction a La sémantique*. Payot, 1969. Tradução de Louis-Jean Calvet.

MEMÓRIA globo. *Jornal nacional: a notícia faz história*. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

METZ, C. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MIOTELLO, V. Bakhtin em trabalhos de estudo da língua: levantando o problema do pertencimento. *Estudos Lingüísticos Xxxv*, São Paulo, p.176-180, 30 nov. 2006.

_____. Ideologia. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 167-176.

MORIN, E. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. Tradução de Eloá Jacobina.

MORRIS, M.; MORRIS, T. *Super-heróis e a filosofia: verdade, justiça e o caminho socrático*. São Paulo: Madras, 2005.

NASCIMENTO, T. G. *Polícia: do passado ao presente a evolução de um conceito*. Disponível em: <portal.mj.gov.br/pronasci/services/.../FileDownload.EZTSvc.asp?...>. Acesso em: 25 fev. 2010.

PAULO, S. Dialogismo, ideologia e produção de sentidos: reflexões acerca da linguagem polifônica em V de Vingança. In: MIOTELLO, V. *Dialogismo: olhares, vozes, lugares*. São Carlos: Pedro & João, 2009. p. 203-212.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi.

PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008. Tradução de Valdemir Miotello.

_____. *Procurando uma palavra outra*. São Carlos: Pedro & João, 2010. Tradução de Valdemir Miotello et al.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. Tradução de Antônio Chelini.

SOARES, L. E.; PIMENTEL, R.; BATISTA, A. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SOUZA, G. T. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo de Bakhtin/Voloshinov/Medvedv*. São Paulo: Humanitas/fflch/usp, 1999.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992. Tradução de Heloísa Jahn.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2003. Tradução de Fernando Mascarello.

_____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Tradução de José Eduardo do Moretzsohn.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 15, p.19-53, 10 dez. 2006.

VARELLA, D. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

Audiovisuais

BABENCO, H. *Carandiru*. [filme-vídeo]. Produção e direção de Hector Babenco. São Paulo, Columbia Trister, 2002. DVD, Widescreen Anamórfico, 147 min. color. son.

BARRETO, B. *Última parada – 174*. [filme-vídeo]. Produção de Patrick Siaretta, Paulo Dantas, Bruno Barreto e Antoine de Clermont-Tonnerre, direção de Bruno Barreto. São Paulo, Paramount Picture, 2008. DVD, Widescreen Anamórfico, 110 min. color. son.

GIBSON, M. *Braveheart*. [filme-vídeo]. Produção de Bruce Dave, Mel Gibson e Alan Ladd Jr, direção de Mel Gibson. 20th Century Fox Film Corporation, 1995. DVD, Widescreen Anamórfico, 177 min. color. son.

JÚNIOR, E. *Rota Comando*. [filme-vídeo]. Produção e direção de Elias Júnior. São Paulo, HDV Studio, 2009. DVD, Widescreen Anamórfico, 134 min. color. son.

MEIRELLES, F. *Cidade de Deus*. [filme-vídeo]. Produção de Walter Salles, direção de Fernando Meirelles. São Paulo, Videofilmes, 2002. DVD, Widescreen Anamórfico, 135 min. color. son.

PADILHA, J. *Ônibus 174*. [documentário-vídeo]. Produção de Marcos Prado e José Padilha, direção de José Padilha. Rio de Janeiro, Riofilme, 2002. DVD, Widescreen Anamórfico, 133 min. color. son.

_____. *Tropa de elite* [filme-vídeo]. Produção de Marcos Prado e José Padilha, direção de José Padilha. São Paulo, Universal Pictures, 2007. DVD, Widescreen Anamórfico, 116 min. color. son.

REZENDE, S. *Salve geral: o dia em que São Paulo parou*. [filme-vídeo] Produção de Joaquim Vaz de Carvalho, direção de Sérgio Rezende. Rio de Janeiro, Toscana Audiovisual, 2009. DVD, Widescreen Anamórfico, 120 min. color. son.

SOUZA, C. *400 contra 1- uma história do crime organizado*. [filme-vídeo]. Produção de Nelson Duarte, direção de Caco Souza. São Paulo, PlayArte, 2010. DVD, Widescreen Anamórfico, 98 min. color. son.

SGANZERLA, R. *O bandido da luz vermelha*. [filme-vídeo]. Produção de José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis e Rogério Sganzerla, direção de Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro, Riofilme, 1968. DVD, Widescreen Anamórfico, 92 min. son.

SNYDER, Z. *Watchmen*. [filme-vídeo]. Produção de Lawrence Gordon, Lloyd Levin e Deborah Snyder, direção de Zack Snyder. Paramount Pictures, 2009. DVD, Widescreen Anamórfico, 163 min. color. son.

STEINBERG, G. *Prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)*. [documentário-vídeo]. Produção de Gustavo Steinberg. São Paulo, Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003. DVD, Widescreen Anamórfico, 123 min. color. son.