

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS**

VERIDIANA CAETANO

**O PALAVRÃO EM FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:
UM ENFOQUE BAKHTINIANO**

Porto Alegre
2015

VERIDIANA CAETANO

**O PALAVRÃO EM FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:
UM ENFOQUE BAKHTINIANO**

Tese de doutorado apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Corrêa diFanti

Porto Alegre
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C128p Caetano, Veridiana

O palavrão em filmes brasileiros contemporâneos : um enfoque bakhtiniano / Veridiana Caetano. - Porto Alegre, 2015.

147 f. : il.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria da Glória Corrêa Di Fanti.

1. Linguística. 2. Análise do Discurso. 3. Filmes Brasileiros - Crítica e Interpretação. 4. Dialogismo. 4. Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch - Crítica e Interpretação. I. Di Fanti, Maria da Glória Corrêa. II. Título.

CDD 418.2

Ficha Catalográfica elaborada por Vanessa Pinent
CRB 10/1297

AGRADECIMENTOS

Mais um ciclo se fecha e esta tese representa o fim desse ciclo, e o início de uma nova fase de vida, representa também o resultado dos esforços despendidos nos últimos anos, além de todos os passos necessários para chegar até aqui. Esta caminhada, que em momentos foi solitária, mas graças a Deus e àqueles que amo, nem sempre, não poderia de forma alguma ser realizada sem o apoio de muitas pessoas.

Fernando e Luci – meus amados pais – são vocês os responsáveis por tudo, pois sem o apoio, o amor e a vida que me deram, com certeza, sozinha não teria chegado até aqui. Obrigada, amo vocês!

Pedro C. Alves – meu amado filho – sempre dedico minhas conquistas a ti, pois quero que consigas ir muito além de mim e tenhas tuas próprias vitórias! Obrigada por entender o muito que deixei de estar contigo para hoje poder encerrar essa fase.

Leonardo Alves – meu amor – realizei mais uma conquista e, mais uma vez, estás sempre ao meu lado.

Bakhtin (vulgo Bebê) – meu companheiro gato – serás o único que não poderá ler esse agradecimento, mas ainda assim és lembrado. Todas as vezes que sentei, para ler ou escrever esta tese, tu estiveste ao meu lado – ou em cima do teclado!

Andrea Reginato, Adriana Danielski, Josiane Hinz, Vanessa Barbosa e Kelli Ribeiro – minhas companheiras de jornada dialógica – vocês desempenharam um papel fundamental nesses últimos anos da minha vida, pois foram psicólogas e amigas, obrigada!

Kelli Ribeiro – pessoa incansável – obrigada pelos momentos de reflexão, auxílio e leituras!

Ana Cláudia Pereira de Almeida – Quantos anos de amizade? 10? 15? 20? Esqueci! Só de Mestrado faz ... não lembro! Nos separamos no doutorado, mas isso nunca impediu nossas discussões acadêmicas! Agradeço pelo tempo que deixaste de escrever tua tese para ajudar na reflexão da minha, pelo tempo que escutaste e opinaste. Obrigada!

Aqueles não citados, mas não menos importantes – meus queridos e queridas – muitos nomes deveriam também fazer parte desse agradecimento, mas com medo de que alguém pudesse ser esquecido, não cito nomes. Cada um de vocês sabe a importância que tem e o apoio que prestaram, obrigada!

Maria da Glória di Fanti – minha orientadora – mais um caminho que percorremos juntas e que chegou ao final com sucesso. Obrigada, pelo incentivo, pela fibra, pela amizade, mas principalmente por acreditar que mais uma vez seria possível.

Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, professores e funcionários – obrigada por receberem com carinho uma riograndina perdida na capital.

CAPES – obrigada pelo incentivo financeiro, pois sem ele eu não estaria comemorando essa conquista.

DEUS – meu pai maior – obrigada! Nunca esqueço que és meu pastor e nada me faltará.

DEDICATÓRIA

*Ao meu filho Pedro como mais uma prova de
que os sonhos podem ser realizados.*

Eu não disse que seria fácil, mas que valeria a pena.
(Dom Bosco)

RESUMO

Este estudo tem como proposta apresentar considerações teórico-metodológicas para a análise do *palavrão* no cinema brasileiro contemporâneo. Como objetivo geral, este trabalho pretende analisar palavrões que aparecem em dois filmes brasileiros, observando relações dialógicas que emergem a partir desses signos ideológicos. Como objetivos específicos, busca (i) analisar diferentes entonações que emergem a partir dos palavrões analisados nas cenas fílmicas selecionadas, compreendendo de que forma se constroem sentidos nos filmes; (ii) examinar as cenas em que o palavrão está sendo enunciado, observando o movimento das forças centrípetas e centrífugas no discurso e, por fim, (iii) verificar aspectos relativos à memória discursiva dessas palavras, observando possíveis atribuições de novos sentidos ao palavrão. Para respaldar este estudo, são utilizados os pressupostos teóricos bakhtinianos (BAKHTIN 1998, 2003, 2008a, 2008b; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006; VOLOCHÍNOV/BAKHTIN 2011) que dialogam com estudos referentes ao cinema (LIPOVETSKY e SERROY, 2009; STAM 1992, 2008, 2010). Para o desenvolvimento dos objetivos, foram selecionados dois filmes brasileiros *Tropa de Elite – Missão dada é missão cumprida* (2007) e *Mato sem cachorro* (2013); desses filmes foram analisadas um total de seis cenas nas quais o uso de palavrões é colocado em destaque. Este estudo pressupõe que o palavrão, como toda palavra, não é uma unidade neutra, mas sim um signo ideológico pluriacentuado. Assim, trabalha com a tese de que o diferencial do palavrão, como se observa nos filmes brasileiros contemporâneos analisados, parece ser a constituição de uma zona de tensão, cuja dinamicidade parece transitar entre o proibido e o libertador.

Palavras-chave: palavrão, cinema brasileiro, abordagem dialógica

ABSTRACT

This study aims at introducing theoretical-methodological remarks to analyze swearwords in the contemporary Brazilian movie industry. Its general objective is to analyze swearwords which come up in two Brazilian movies by observing dialogic relations that emerge from these ideological signs. Its specific objectives are the following: (i) to analyze different intonations which emerge from the swearwords under investigation in the selected movie scenes and to understand how senses are constructed in movies; (ii) to examine the scenes in which the swearword is being said by observing the movement of the centripetal and centrifugal forces at work in the discourse; and (iii) to study aspects related to the discursive memory of these words by observing new senses that may be attributed to the swearword. Bakhtinian theoretical presuppositions (BAKHTIN, 1998, 2003, 2008a, 2008b; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006; VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2011) were employed since they keep a dialogue with studies of the movie industry (LIPOVETSKY and SERROY, 2009; STAM 1992, 2008, 2010). In order to reach those objectives, two Brazilian movies were selected: *Tropa de Elite- Missão Dada é Missão Cumprida* (2007) and *Mato Sem Cachorro* (2013). Six scenes of each movie, in which swearwords are emphasized, were analyzed. This study advocates that a swearword, like any other word, is a pluri-accented ideological sign, rather than a neutral unity. Therefore, this study argues that what differentiates swearwords, in the way they are shown in the contemporary Brazilian movies under analysis, seems to be the constitution of a tense zone whose dynamics moves between what is forbidden and what can set people free.

Key words: swearword, Brazilian movie industry, dialogic approach

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Charge – Fonte : <i>A Gazeta</i> 26/11/2010	29
Figura 2 – Cartaz publicitário – Fonte : <i>O Globo</i> 27/06/2011	57
Figura 3 – Manifestação 19ª Parada do Orgulho LGBT – Fonte G1	58
Figura 4 – Capa – Fonte: <i>Lance</i> 24/05/2012	90
Figura 5 – Contracapa DVD do filme <i>Tropa de Elite</i>	98
Figura 6 – Contracapa DVD do filme <i>Mato sem cachorro</i>	99
Figura 7 – Capa DVD <i>Tropa de Elite</i>	102
Figura 8 – Capa DVD <i>Mato sem cachorro</i>	105
Figura 9 – Cena – Filme <i>Tropa de Elite</i>	115
Figura 10 – Cena – Filme <i>Tropa de Elite</i>	116
Figura 11 – Cena – Filme <i>Tropa de Elite</i>	119
Figura 12 – Cena – Filme <i>Mato sem cachorro</i>	122
Figura 13 – Cena – Filme <i>Mato sem cachorro</i>	127
Figura 14 – Cena – Filme <i>Mato sem cachorro</i>	129

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Música de Caetano Veloso	89
Quadro 2 – Narrador	109
Quadro 3 – Cena A	110
Quadro 4 – Cena B	114
Quadro 5 – Cena C	117
Quadro 6 – Narrador	122
Quadro 7 – Narrador	122
Quadro 8 – Cena D	123
Quadro 9 – Cena E	127
Quadro 10 – Cena F	129

SUMÁRIO

REFLEXÕES INICIAIS	12
1 TEORIA DIALÓGICA DO DISCURSO	24
1.1 ABORDAGEM DIALÓGICA DA LINGUAGEM	24
1.2 PALAVRA: ARENA DIALÓGICA	38
1.3 GÊNERO DISCURSIVO: MANIFESTAÇÃO DO SOCIAL	49
1.4 CARNAVALIZAÇÃO: INVERSÃO DE VALORES	54
2 FALANDO SOBRE CINEMA E PALAVRÃO	64
2.1 QUESTÕES SOBRE ARTE, CINEMA E SOCIEDADE	64
2.1.1 CINEMA BRASILEIRO – UM BREVE PANORAMA	75
2.2 PALAVRÃO: UMA PALAVRA MAIS QUE POPULAR	84
3 PALAVRÃO EM USO: EXERCÍCIO DE ANÁLISE	94
3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	94
3.1.1 CONSTITUIÇÃO E SELEÇÃO DO MATERIAL	97
3.1.2 ORGANIZAÇÃO DA ANÁLISE	106
3.2 O FUNCIONAMENTO DO PALAVRÃO NAS CENAS SELECIONADAS ...	108
3.2.1 <i>TROPA DE ELITE – MISSÃO DADA É MISSÃO CUMPRIDA</i>	108
3.2.2 <i>MATO SEM CACHORRO</i>	121
3.3 A DIALOGICIDADE DAS CENAS: DISCUSSÃO DAS ANÁLISES	132
REFLEXÕES NADA FINAIS	136
REFERÊNCIAS	142

REFLEXÕES INICIAIS

Investigar temáticas diferenciadas pode traduzir minha trajetória dentro da Academia. Em 2009, defendi minha dissertação de mestrado intitulada *Discurso, trabalho e construção da identidade homossexual: a linguagem cifrada em diálogo*. Foi um trabalho que analisou práticas discursivas de trabalhadores de um salão de beleza localizado na cidade do Rio Grande (RS), que, em alguns momentos, utilizavam uma linguagem cifrada durante suas atividades profissionais, o que possibilitou observar características da construção de identidades homossexuais e de seu trabalho. O referencial teórico contou com a teoria dialógica do discurso (BAKHTIN, 2008b, 2010, 2003; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006), os estudos sobre trabalho (SCHWARTZ, DURRIVE, 2007; NOUROUDINE, 2002) e os estudos culturais (HALL, 2006; BAUMAN, 2001, 2005).

Na pesquisa de doutorado, a escolha da temática também seria diferenciada. Para essa nova etapa, escolhi trabalhar com “palavrão”. Fiz essa escolha, pois percebo que os palavrões são muito presentes nos discursos da sociedade, seja para xingar, elogiar, discutir, exacerbar, enfim, estes vocábulos são parte integrante da linguagem e a possibilidade de estudar seu uso se tornou instigante e possível. Ao realizar um levantamento a respeito da temática, foi possível perceber uma significativa falta de material bibliográfico acadêmico nesse campo e esse foi um dos motivos que impulsionaram o estudo, que tem o intuito de fazer com que esse fenômeno linguístico – o palavrão – seja discutido e estudado no meio acadêmico.

O palavrão é um fenômeno presente no dia a dia dos falantes de muitas línguas; seu uso vem invadindo gradativamente espaços antes destinados apenas à linguagem culta, como livros, rádios, teatro, revistas, jornais, comerciais, entre outros, deixando a ideia de que apenas as pessoas nada abastadas e pouco cultas o usam em seus discursos. Pode-se notar que, para alguns indivíduos, o palavrão funciona como um eficiente elemento catártico para aliviar as crescentes pressões da sociedade moderna. Porém, percebe-se que há problema, por parte de certas pessoas, no uso dessas palavras. Os palavrões ainda são vocábulos que perturbam determinados sujeitos presos a convenções sociais tradicionais ao lado da moral e dos bons costumes.

Segundo Neiva (2008, p. 14), “é público e notório que a população atribui valores éticos às palavras”. Isso leva à reflexão de que uma pessoa pode ser julgada

tanto por sua aparência física quanto por sua *aparência verbal*, ou seja, pelas palavras que utiliza em seu discurso. Para ilustrar a reflexão da professora, é possível trazer como exemplo a questão do *funk*. Há, por vezes, preconceito com esse estilo musical e muito se relaciona com a letra das músicas, pois uma quantidade significativa delas é repleta de palavrões. A imagem discursiva atrelada a essas músicas, muitas vezes, é de pessoas com um nível social baixo, com pouco ou nada de estudo, favelados ou suburbanos, mulheres fáceis, ou como são chamadas, atualmente, “periguetes”. Assim, torna-se possível afirmar que os palavrões representam, para uma parte da sociedade, um tabu linguístico.

Ainda que uma parte da sociedade não conviva em harmonia com o uso dos palavrões, outra o usa no seu dia a dia, como pode ser observado em filmes, livros, conversas, discussões etc. Sendo assim, este estudo entende que, se existe uma parcela da sociedade que incorpora o palavrão ao seu vocabulário rotineiro, torna-se necessário desenvolver reflexões sobre esse uso como reconhecimento dessa linguagem popular, pois nela encontram-se uma diversidade de vozes, tensionamento de valores, entendimento de questões socioculturais que perpassam o uso desses signos. Logo, trazê-los para a Academia, torna-se justificável.

Atualmente, é comum o uso de palavrões em redes sociais como *Facebook* ou *Twitter*, músicas¹ e a mídia, programas como *CQC* – exibido pela TV Bandeirantes –, *Domingão do Faustão* – TV Globo; Programas de rádio como o gaúcho *Prezinho Básico* da Atlântida FM. Na Literatura, escritores conhecidos como Luis Fernando Veríssimo, Moacyr Scliar, Jorge Amado e Gregório de Matos Guerra; ainda no cinema filmes nacionais, europeus e estadunidenses, como *Tropa de elite I e II* e *Cidade de Deus*, *O discurso do Rei* ou *O Lobo de Wall Street*, por vezes, empregam-no. Essa recorrência revela que, por um lado, há liberdade no uso do palavrão e muitas pessoas dialogam perfeitamente com ele, e, por outro, continua sendo intolerável para outros tantos. Assim, é pertinente refletir acerca do fato de que o palavrão – tão rechaçado por alguns – está presente no discurso e aceito por outros usuários da língua.

Interessante trazer para reflexão o modo como o palavrão aparece no filme mencionado *O discurso do Rei* (2010)², narrativa na qual é contada a história do rei George VI, pai da atual rainha da Inglaterra, Elizabeth II: depois que seu irmão

¹ *Merda* (1986), de Caetano Veloso; *Cambaio* (2001), de Chico Buarque.

² Direção de Tom Hooper e protagonizado por Colin Firth.

Eduardo VIII abandonou o trono para se casar com uma norte-americana, em 1936, George VI relutantemente assumiu o posto de rei, apesar de não se sentir apto em função de sua gagueira que é, ao mesmo tempo, causa e consequência de uma enorme insegurança pessoal. Assim, o protagonista encontra imensas dificuldades, principalmente porque não seria capaz de se pronunciar em público e realizar discursos, atividade fundamental para um rei ou governante. O filme gira em torno da linguagem e dos diálogos entre as personagens. No exaustivo processo de “cura” da gagueira. Em uma das sessões, o terapeuta Lionel³ percebe que, quando George se irrita e maldiz alguma coisa, ele não gagueja; então o terapeuta começa a incitar George a liberar sua raiva e a soltar maldições e palavrões ininterruptamente, cena conhecida como “Cena das Maldições”. George começa tímido, usando palavras pouco ofensivas como “fornicação” e, sendo cada vez mais instigado por Lionel, começa a libertar-se da vergonha e da timidez usando palavras mais ousadas e palavrões. Dentre os usados na cena estão uma sequência de 15 *shit* (“merda”), 11 *fuck* (“foder”), e ainda intercalações com *tit* (“tetas”). A partir do exemplo, é possível perceber como o filme representa a realeza britânica, que, diante de suas necessidades, como num momento de terapia, fala palavrão e que esse “falar” palavrão foi um procedimento que auxiliou no tratamento do problema de gagueira de George.

O cinema brasileiro dos anos 1970 trazia, em seus discursos, o uso indiscriminado de palavrões. Esse emprego era compreensível, como forma de arte revidar às pressões políticas, já que o país estava na época da Ditadura Militar, que se estendeu por pouco mais de vinte anos (1964-1985). Como consequência desse processo político, o Brasil se tornou um país no qual nem tudo podia ser dito: muitos protestos, principalmente na música popular, no teatro e no cinema foram silenciados e “abafados” pela Censura⁴, pela repressão.

Nesse período, no que se refere ao cinema brasileiro, há uma amortização na

³ Lionel é um ator fracassado que ganha a vida curando distúrbios da fala. O “terapeuta da fala” em questão não é psicólogo, psicanalista, fonoaudiólogo, isto é, não tem nenhuma formação acadêmica, mas tem experiência de guerra. Durante todo o processo, pode-se identificar uma relação terapêutica, tal qual a psicoterapia. Seus métodos são pouco ortodoxos, ele faz com que seus pacientes digam palavrões em alto e bom som, para, supostamente, aliviar a tensão, até faz com que rolem pelo chão e toda sorte de comportamentos estranhos, e até mesmo cômicos para quem não está acostumado.

⁴ Censura faz referência ao órgão estatal, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), institucionalizado em 1946 pelo Decreto nº 20.493 e subordinado ao Ministério da Justiça, ou a sua futura designação como Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que vigorará de 1973 até a extinção da Censura pela Constituição de 1988.

questão da linguagem tida como proibida e nas cenas ousadas, ou seja, muitos desses filmes passaram a ser julgados como grosseiros, vulgares e apelativos, por isso não despertavam atenção da Censura. Eram películas conhecidas como *Pornochanchada* – capaz de levar multidões às salas de exibição, como poucas vezes havia se visto na história do cinema brasileiro. Essas produções tinham títulos eróticos como *O prisioneiro do sexo* (1979)⁵, *Dezenove mulheres e um homem* (1977)⁶, *O sexo mora ao lado* (1975)⁷. A *Pornochanchada* foi classificada como comédia erótica na época de seu lançamento ou comédia popular urbana, ou ainda, comédia de costumes, a qual chegou a ser equiparada a filmes pornográficos, devido à liberdade em mostrar nus parciais femininos e masculinos e à insinuação à sexualidade e à linguagem permeada de palavrões (SIMÕES, 1981).

Tem-se, com isso, que o uso do palavrão era visto como resposta ao silêncio naquela época, alívio de tensões, funcionando como catarse – no sentido de liberdade do indivíduo, uma vez que o efeito catártico por meio do palavrão é permitido pelo próprio signo que por si mesmo já evoca a ideia de quebra, de rompimento, de libertação, de subversão. Isso aliado às emoções e ao contexto de interação do sujeito. Contudo, parece que houve um excesso e, durante muito tempo, o cinema brasileiro foi apontado como de má qualidade, por ter uso excessivo dessas palavras e um apelo demasiado à sexualidade. Com a abertura política, iniciada na década de 80, e o abrandamento da censura no Brasil, ocorreu um favorecimento da discussão de temas antes proibidos no cinema. Observado, por exemplo, em filmes como *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (1981), de Hector Babenco, que ilustrava a trajetória de vida de um garoto que, após passar por alguns reformatórios, se tornou traficante e assassino. Ou ainda, o filme *Memórias do cárcere* (1983), baseado na obra literária de Graciliano Ramos, que discorria sobre a ditadura e a violenta repressão política durante o governo de Getúlio Vargas.

Já no início dos anos 90, a produção fílmica brasileira entra em derrocada em consequência de algumas determinações do governo vigente de Fernando Collor de Mello. Ainda na mesma década, foi retomada a produção de filmes brasileiros, por volta de 1995, quando começaram a operar efetivamente dois mecanismos de incentivo à cultura: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Daí, tendo por

⁵ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: abr. 2015)

⁶ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: abr. 2015)

⁷ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: abr. 2015)

denominação “cinema da retomada”, criada por alguns estudiosos em referência ao cinema produzido nos oito anos de governo de Fernando Henrique Cardoso⁸.

Nos últimos anos, segundo Rangel⁹, o cinema brasileiro cresceu, demonstrou sua qualidade técnica e artística e hoje se consolida no mercado nacional. Uma prova significativa desse crescimento e maturidade do cinema nacional tem sido o reconhecimento do público que, cada vez mais, tem comparecido às salas de exibição (ANCINE, 2014).

Nos dias atuais, tanto no cinema brasileiro quanto nos canais de TV por assinatura e até nos canais abertos, é possível ouvir sujeitos enunciando palavras. Em determinados discursos, é possível observar que há pertinência situacional e adequação, o que não significa comedimento; o filme *Tropa de Elite*, por exemplo, estaria fora da realidade se não reproduzisse a linguagem das ruas, dos morros, daquele núcleo da sociedade. Talvez o uso do palavrão em novelas ou programas, por exemplo, ocorra pelo grande aumento da produção e massificação da televisão e do cinema que não se limita apenas ao entretenimento, mas está relacionado à questão da agilidade e brevidade, características da sociedade contemporânea, pois são consideradas mais dinâmicas na modernidade e cada vez mais atraem a atenção do público. Para LipovetskyeSerroy (2009),

[...] o verdadeiro cinema não se acha atrás de nós: ele não cessa de se reinventar. Mesmo confrontado a novos desafios de produção, de difusão e de consumo, o cinema continua sendo uma arte de um poderoso dinamismo, cuja criatividade não está de modo algum em declínio (LYPOVETSKY ESERROY, 2009, p. 14).

Foi dentre esses motivos que se deu a escolha do cinema para este trabalho: por se apresentar como um importante meio de comunicação, criatividade, histórias e identidades, o qual sempre se relacionou com a sociedade e seu comportamento; uma expressão artística que, por meio de imagens seriais, de um determinado uso do tempo e do espaço, oferece ao espectador, pela visão do cineasta, uma leitura da realidade (STAM, 2010). Tal fenômeno pode ser considerado relevante porque o que é visto nas telas sofre influência, seja ela direta ou indiretamente, das ações, das práticas e das criações dos indivíduos. Nos termos do cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos, depreende-se que há um diálogo entre cinema e sociedade,

⁸ Foi o 34º presidente da República Federativa do Brasil entre 1995 a 2002.

⁹ Diretor-presidente da Agência Nacional de cinema – ANCINE.
<http://www.ancine.gov.br/node/1042> (Acessado em: maio 2013)

visto “a tendência pluralista do cinema, ele é uma arte coletiva que fala para o coletivo. Não precisa ser necessariamente alfabetizado para entender a linguagem dessa arte”¹⁰. Aumont e Marie (2009, p. 26), no que se refere à arte coletiva, ampliam a afirmação quando expõem que “o cinema é uma arte coletiva, e nele a criação estritamente individual é rara (caso de alguns filmes experimentais nos quais o cineasta exerce todas as funções, do produtor ao projetor)”. Nota-se, assim, que o cinema tem contribuições diversas, já que muitas vozes – como a do roteirista, a do produtor, a do projetor, a do câmera-*man*, a dos atores e a dos pesquisadores, por exemplo – são consideradas na confecção de um filme. Ainda, na ótica Lipovetsky e Serroy (2009, p. 38), “um filme não é uma obra de um único realizador, mas de uma equipe de várias dezenas ou mesmo centenas de pessoas: o cinema é, por definição, uma arte coletiva [...]”.

Ampliando a reflexão, tais ideias sinalizam que a questão das vozes, como entendidas pelo Círculo de Bakhtin, é muito maior do que a escuta direta dos envolvidos em uma obra cinematográfica, pois qualquer discurso é envolto de variadas vozes (BAKHTIN, 2008b, 2010, 2003), sejam elas anteriores ou posteriores, o que leva a uma genealogia sem fim. É possível perceber que o cinema parte de uma complexidade inerente à confluência de universos para um mesmo *set*, a cada filme realizado.

Da forma como fora mencionado anteriormente, trazer para a Academia o estudo dos palavrões é uma das motivações deste estudo, pois ainda que essas palavras não sejam bem aceitas no discurso de uma parte da sociedade, elas são recorrentes no cotidiano e apresentam uma complexidade que nos permite entender alguns aspectos socioculturais que perpassam os discursos fílmicos. Mesmo assim, sublinha-se o fato de que não há, neste trabalho, o propósito de investigar o porquê de determinados sujeitos usarem ou não no seu discurso o palavrão, mas refletir e entender esse uso e como ocorrem os efeitos de sentido construídos pela mobilização desses signos em dois filmes brasileiros contemporâneos. A relevância desta pesquisa de doutoramento está atrelada à questão de que os enunciados são constituídos por signos ideológicos permeados de variadas vozes, nos quais o

¹⁰ Entrevista coletiva cedida ao FAM 2012 (16º Florianópolis Audiovisual Mercosul) na Academia Catarinense de Letras, em Florianópolis dia 14/06/2012. Retirado do site de notícias <http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/itapemafmsc/19,0,3791501,Nelson-Pereira-dos-Santos-Cinema-e-arte-coletiva-que-fala-para-o-coletivo.html>. (Acessado em: maio 2014)

palavrão deve ser considerado. É por meio da palavra que se pode compreender o discurso de outrem e é dessa forma também que se tem a compreensão de um enunciado a partir do entendimento das vozes que circulam no interior da palavra, deixando claro o caráter plurilinguístico e dialógico da língua. Nessa perspectiva, o contexto e a interação são de suma importância para o sentido da palavra, bem como a entonação, acento de valor dado pelos interlocutores durante o ato enunciativo.

Para contribuir e alicerçar este estudo, são desenvolvidos os enfoques referentes à teoria dialógica do discurso (BAKHTIN, 2003, 2008, 2010; BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006; VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2011), que dialogam com estudos referentes ao cinema (LIPOVETSKY e SERROY, 2009; STAM 1992, 2008, 2010). Os autores dos estudos focalizados trabalham com um mundo em movimento e em perene transformação; seu objeto de estudo – a linguagem – está sempre em processo, não se submete a uma forma fixa e imutável. O dialogismo, conforme aponta Bakhtin, é um princípio que constitui a linguagem e dá sentido ao discurso, o qual jamais é individual, mas produto de interlocuções e do diálogo entre discursos. Por meio dessa perspectiva, é que o sujeito constitui a si e suas práticas discursivas (BAKHTIN, 2003; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006), desencadeando variadas relações de sentido, ou seja, nessa direção, o dialogismo é uma propriedade inseparável da linguagem e da construção de sentidos.

Considere-se também que a linguagem, no aporte teórico desenvolvido por Bakhtin, é vista como um fenômeno social, histórico e ideológico, tendo como unidade básica de análise linguística o enunciado, ou seja, elementos linguísticos produzidos em contextos sociais reais e concretos. Assim, a linguagem constitui-se num espaço de tensão entre vozes sociais, num movimento dialógico que torna indissociáveis forças interdependentes, as forças centrípetas e as centrífugas, a primeira ligada ao discurso dominante, aquele que regula, normatiza, estabiliza e a segunda aos contradiscursos (BAKHTIN, 2010).

Atenta-se, em adição, que, para os estudos bakhtinianos, a palavra é vista como o modo mais sensível das relações sociais, uma vez que se faz presente em todos os âmbitos da sociedade, sendo o produto da interação entre o enunciador e seu interlocutor. Dessa forma, a palavra, para Bakhtin/Volochínov (2006, p.117), é de suma importância na interação verbal, pois ela “é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros” e completa seu pensamento destacando que “a palavra é o

território comum do locutor e interlocutor”. Assim, a palavra é o signo ideológico responsável pelas transformações sociais: “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo, [...], tudo que é ideológico é signo. Sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 31).

No ensaio *Palavra na vida e na poesia. Introdução ao problema da poética sociológica* (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2011), pode-se ter a ideia de que ao uso da palavra está associada a entonação, visto que esta atribui expressividade à palavra, pois todos os enunciados estão fundidos com julgamentos de valor social e com uma entonação, um tom apreciativo. Torna-se, então, relevante o trabalho com a entonação, pois ela está presente em todo enunciado, faz parte da parcela avaliativa do discurso e se constitui como o elemento que estabelece uma relação entre o discurso verbal e o contexto extraverbal, no conjunto de valores pressupostos no meio social em que ocorre o discurso. De modo que o enunciador seleciona as palavras do contexto onde tais palavras foram embebidas e se impregnaram de acentos valorativos.

Desse modo, entendendo que todo ato enunciativo envolve um tom avaliativo decorrente do locutor para com seu interlocutor e que o contexto é de suma relevância, torna-se essencial o estudo da linguagem em uso para avaliar os efeitos de sentido que, no caso específico deste trabalho, é o emprego dos palavrões em determinados momentos sócio-históricos. Importante salientar que, para a teoria bakhtiniana, a interação, tanto verbal, quanto não-verbal, materializa-se em enunciados oriundos de diferentes gêneros do discurso, visto que todo o sujeito age sob inúmeros gêneros e, muitas vezes, nem percebe; inclusive na conversa mais informal, o discurso é orientado pelo gênero em uso. Tais gêneros nos são dados, conforme Bakhtin (2003, p.282), “quase da mesma forma com que é nos dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo da gramática”.

Outro conceito importante na teoria de Bakhtin (2008a; 2008b) e para este trabalho também é o da carnavalização, que está direcionado para a representação da cultura popular nos escritos de Rabelais, nos quais a carnavalização se manifesta de modo predominante e pode ser compreendida como uma linguagem carregada de símbolos e alegorias, em que se pontua a divergência entre o oficial e o não-oficial. Percebe-se, com isso, que a teoria da carnavalização dessacraliza o instituído, a ordem, e é nesse sentido que essa categoria se torna importante para

esta pesquisa, pois o palavrão está na “contramão” de determinados discursos sociais. Os estudos bakhtinianos apontam três grandes categorias de manifestações da cultura carnavalesca (BAKHTIN, 2008a): 1) as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas etc); 2) obras cômicas verbais (inclusive as paródicas); e 3) Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos etc.). A última categoria vai enfatizar a questão dos palavrões e grosserias como sendo uma manifestação de liberdade por meio da linguagem.

A partir dessa delimitação teórica, compreende-se o campo do cinema (STAM, 1992, 2008, 2010) como fértil terreno para pensar o dialogismo para muito além do diálogo entre os personagens. Além do mais, é possível relacionar dialogicamente o filme com outras expressões culturais – como literatura, artes plásticas e arquitetura –, os processos de produção e o próprio público implícito na sua realização.

Sabe-se que o cinema é um canalizador cultural de arte, uma vez que desempenha função social, política e educacional, contribuindo para a formação sócio-histórica da sociedade. Uma das grandes contribuições que o cinema proporcionou, e ainda proporciona, além de lazer e entretenimento, é a possibilidade de trazer para as telas as realidades vividas pela sociedade e que permitem um olhar social refratado que envolve os indivíduos. Walter Benjamin (1994), no início do século XX, destacava o impacto do cinema na forma de percepção e reação do cotidiano das massas e no espaço relevante que a imagem teria na constituição de um novo *sensorium*. É possível refletir compreender que essa visão induz ao pensamento de que o cinema e suas dinâmicas – indo desde o processo de criação de um filme até as relações com o público – são essenciais para a construção de sentidos.

Segundo Lipovetsky e Serroy (2009), o cinema, mesmo com a mudança dos tempos numa sociedade hipermidiática, não está em declínio, uma vez que ele é um condutor para “despertar as consciências e avaliar as grandes instituições” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 303), tornando-se assim uma arena de debates coletivos que pode sensibilizar os espectadores, uma vez que são os espectadores que têm o poder de mudar o curso dos acontecimentos. Lipovetsky e Serroy (2009, p. 304) afirmam ainda que, por meio do cinema, se constrói uma “percepção do mundo”, mas não apenas aquela clássica atribuída à arte, que a função é fazer ver,

por meio da obra, aquilo que, a princípio, não se vê na realidade. Mas sim, de maneira radical, produzindo realidade. Segundo os autores, o que o cinema apresenta não é apenas um outro mundo, o onírico, mas sim o mundo “transformado num misto de real e imagem-cinema, um real fora-do-cinema submetido ao molde do imaginário-cinema” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 304), em outras palavras, o cinema produz sonho e realidade, uma realidade refeita pelo espírito cinematográfico, porém de forma nenhuma irreal. Os autores mencionam que o cinema permite a evasão e o restabelecimento dos contornos da sociedade, ou seja, “oferece uma visão de mundo: o que chamamos a cinevisão” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 304).

Diante das reflexões e possibilidades apresentadas e do panorama teórico, este trabalho tem como objetivo geral analisar palavrões que aparecem em dois filmes brasileiros, observando relações dialógicas que emergem a partir desses signos ideológicos. Como objetivos específicos, busca (i) analisar diferentes entonações que emergem a partir dos palavrões cotejados das cenas fílmicas selecionadas, compreendendo de que forma se constroem sentidos nos filmes; (ii) examinar as cenas em que o palavrão está sendo enunciado, observando o movimento das forças centrípetas e centrífugas no discurso; e, por fim, (iii) verificar aspectos relativos à memória discursiva dessas palavras, observando possíveis atribuições de novos sentidos ao palavrão.

Para o desenvolvimento dos objetivos, foram selecionadas cenas dos filmes *Tropa de Elite – Missão dada é missão cumprida* e *Mato sem cachorro* nas quais o uso de palavrões é colocado em destaque. O filme *Tropa de Elite* (2007), classificado como gênero cinematográfico ação, foi escolhido para esta pesquisa por tratar de forma aberta e intempestiva a representação da realidade vivida pela sociedade urbana carioca/brasileira. No Brasil, a personalidade do capitão Nascimento e as atitudes do BOPE foram tidas ora como práticas heroicas, ora como abusivas. O filme põe em contraponto a postura politicamente correta do Capitão contra a corrupção e a desumanidade praticada ao torturar e executar traficantes. Essa questão e outras motivaram debates consecutivos entre um público dividido em meio ao prazer do espetáculo da violência e o horror das mortes injustificáveis.

Já a obra *Mato sem cachorro* (2013), classificada como comédia romântica, apresenta de forma cômica e leve o relacionamento amoroso de um casal que

partilha a vida e um cão. *Mato sem cachorro* foi selecionado para a pesquisa por trazer a representação da realidade vivida por alguns membros da sociedade, além de trazer conflitos de relacionamentos. Além disso, é possível observar, ainda nesse filme, o tratamento dado à relação de proximidade que parte da sociedade tem com animais de estimação que, atualmente, dividem o espaço familiar, até, por vezes, ocupando um lugar de destaque.

Após a escolha do objeto de pesquisa, os filmes foram assistidos pela pesquisadora e de cada filme foram selecionadas três cenas, totalizando seis cenas para a análise. As cenas foram selecionadas a fim de atender a diferentes aparecimentos do palavrão nos enunciados e a fim de mostrar a diversidade de relações de sentidos produzidas. As cenas são analisadas na ordem dos acontecimentos da narrativa fílmica. Após essa seleção, procedeu-se à transcrição de cada cena. O estudo contempla o contexto de ocorrência dos palavrões e a análise de cada uma das cenas. As análises se voltam para o funcionamento discursivo do palavrão, observando quatro princípios teórico-metodológicos: i) sua ocorrência como palavra da “língua”, “alheia” e “minha”; ii) a tensão entre as forças centrípetas e centrífugas; iii) a variedade de vozes que permeiam os enunciados; iv) a entonação da palavra e a construção de sentidos. Esse procedimento analítico permite pensar na memória discursiva do palavrão e desenvolver reflexões concernentes a relações dialógicas, forças centrípetas e centrífugas, e valoração dessas palavras.

Este estudo está organizado em três capítulos, seguidos das *Reflexões Nada Finais*. O capítulo inicial – *Teoria dialógica do discurso* – é constituído de quatro partes: a primeira – *Abordagem dialógica da linguagem* – trata das noções desenvolvidas pelo Círculo de Bakhtin, consideradas essenciais para o estudo de relações dialógicas intrínsecas à linguagem; o segundo momento – *Palavra: arena dialógica* – traz considerações relevantes a respeito da palavra para esta pesquisa, já que é um signo ideológico por natureza, ou seja, é polissêmica e dialógica, apresenta marcas culturais, sociais e históricas; a terceira seção – *Gênero discursivo: manifestação do social* – aborda a questão do discurso existir em forma de enunciados, considerados unidades concretas e reais de comunicação discursiva; já a última parte do referencial teórico, denominada *Carnavalização: inversão de valores*, faz referência à inversão do estabelecido pela sociedade,

dessacralizando e relativizando os discursos oficiais, ou seja, criando uma zona de tensão.

O segundo capítulo – *Falando sobre cinema e palavrão* – é formado por três seções: a primeira – denominada *Questões sobre arte, cinema e sociedade* – aborda a temática cinematográfica como arte e sua importância social; a seguinte – *Cinema brasileiro: um breve panorama* – apresenta um esboço a respeito da trajetória do cinema nacional e, para tal, inicia explanando a respeito do despontar cinematográfico no Brasil, sua evolução, seu declínio até a Retomada em meados da década dos anos de 1990; a terceira seção – *Palavrão: uma palavra mais que popular* – faz um apanhado geral do uso dos palavrões no cotidiano dos sujeitos.

O terceiro capítulo – *Palavrão em uso: exercícios de análise* – destina-se à análise discursiva do material selecionado. Para tanto, inicialmente apresenta os procedimentos metodológicos, constituição do material e organização da análise. A seguir, apresenta a análise dos trechos selecionados e, por fim, a discussão das análises realizadas.

Nas *Reflexões nada finais*, são apresentadas algumas considerações a respeito desta tese, verificando se os objetivos propostos foram alcançados com a pesquisa e se novas questões surgiram durante as análises. É válido destacar que esta investigação, não tendo o propósito de trazer uma resposta definitiva aos objetivos que a fundamentam, procurou apresentar possibilidades de reflexão que pudessem dar luz a interrogações postas em debate.

1 TEORIA DIALÓGICA DO DISCURSO

O presente capítulo está organizado em quatro partes. A primeira – *Abordagem dialógica da linguagem* – apresenta conceitos desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin, como dialogismo. O dialogismo é essencial para a constituição da língua, uma vez que pressupõe uma permanente inter-relação entre discursos (tanto os precedentes, quanto os consequentes), o que permite observar a movimentação dos sentidos nos enunciados. Tendo em vista esse princípio, a língua é considerada em sua integridade concreta e viva – como discurso – e não como objeto específico da linguística (BAKHTIN, 2008b).

O segundo momento – *Palavra: arena dialógica* – discorre sobre questões relativas à palavra como um fenômeno ideológico relevante na teoria bakhtiniana, já que é um fenômeno dialógico e ideológico por excelência, e concretiza-se como produto da interação de indivíduos socialmente situados. A palavra é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a outrem. Dessa forma, é considerada como enunciado, um elo na cadeia discursiva.

Na sequência – *Gêneros do discurso: manifestação do social* – que explana a respeito da importância dos gêneros discursivos e de sua indissociabilidade das atividades humanas e suas coerções estabelecidas entre as diferentes atividades humanas e o uso da língua nessas atividades, ou seja, as concepções das práticas discursivas. Por fim – *Carnavalização: inversão de valores* – apresenta a questão referente à carnavalização na acepção de Bakhtin que a toma como processo cultural de inversão de valores sociais, dessacralizando e relativizando os discursos de ordem e da hierarquia.

1.1 ABORDAGEM DIALÓGICA DA LINGUAGEM

A linguagem para o Círculo de Bakhtin¹¹ é de caráter social, uma vez que diz respeito a uma atividade que, realizada sob diferentes formas, como palavras, gestos, sinais, sons e símbolos, concretiza-se nas interações sociais. Nessa acepção, a linguagem é instituída pela relação com o outro, pois se realiza como

¹¹ O Círculo de Bakhtin compreende um grupo multidisciplinar de intelectuais que se reunia regularmente, de 1919 a 1929, primeiro em Nevel e Vitebsk e, depois, em São Petersburgo para debater variadas ideias a respeito de filosofia e autores de seu tempo. Era formado por membros advindos de diversificadas áreas como a biologia, filosofia, literatura, música, por exemplo. Os nomes de maior destaque são: Bakhtin, Volochínov e Medvedev (FARACO, 2009).

prática socialmente desenvolvida. Constituída heterogeneamente, a linguagem é dinâmica e social; por isso, não pode ser considerada como um ato individual de um sujeito falante, variando em época, região, situação e interação.

Dessa forma, os estudos de Bakhtin e seu Círculo, ao pensarem o caráter social da linguagem, proporcionaram recursos para a sua compreensão em diferentes práticas humanas. Os estudos bakhtinianos referentes à linguagem percebem que é na interação verbal que se tem a realidade da língua. Assim, é possível depreender que são as relações dialógicas e ideológicas entre os interlocutores que dão sentidos às palavras enunciadas, conferindo-lhes novas acentuações plenas de escolhas individuais. Tais escolhas individuais são plenas também de relações com outros dizeres, com outros pontos de vista que constituem a dialogicidade do sujeito e de sua linguagem.

Os estudos linguísticos do século XX trouxeram significativas contribuições para a Linguística Moderna na figura do genebrino Ferdinand Saussure – conhecido como o fundador da Linguística Moderna. Segundo Saussure (2004), o estudo da linguagem comporta duas partes: uma tem por objeto a língua, e outra a fala; assim, a primeira seria social em sua essência, em contrapartida à segunda que se apresenta como parte individual da linguagem. Saussure (2004) elegeu a língua (*langue*) como seu objeto de estudo, atribuindo a ela caráter sistemático, objetivo e homogêneo, ou seja, um sistema de signos que exprimem ideias. Outra questão fundamental é a do signo linguístico, que resulta da união de uma imagem acústica (significante) com um conceito (significado), sendo arbitrário, linear e imotivado. Nos estudos saussurianos, a língua não sofre nenhuma influência do meio, estrutura e ideologia dominante, ou seja, a língua é forma, e o social é visto de modo diferenciado nos estudos bakhtinianos. Assim, é possível observar que Saussure não toma como prioridade o estudo da fala (*parole*), já que essa é concebida como individual e, assim, heterogênea e irregular.

[...] com o separar a língua da fala, separa-se ao mesmo tempo: 1º, o que é social do que é individual: 2º, o que é essencial do que é acessório e mais ou menos accidental. A fala é, ao contrário, um ato Individual de vontade e de Inteligência no interior do qual convém distinguir: primeiramente, as combinações pelas quais o sujeito falante utiliza o código da língua para exprimir seu pensamento pessoal; em segundo lugar, o mecanismo psicofísico que lhe permite exteriorizar estas combinações (SAUSSURE, 2004, p.22).

É possível destacar, a partir da citação, que é a língua que importa para Saussure: “existe, no conjunto de coisas conhecidas, alguma coisa que possa ser comparada com exatidão à língua?” (SAUSSURE, 2004, p. 174). Nesse contexto, o teórico genebrino toma a língua como o objeto da Linguística porque ela se deixa classificar e não se confunde com a linguagem. Ainda na primeira metade do século XX, começaram a se destacar pesquisas e estudos de Bakhtin e seu Círculo, que se distinguem de Saussure por entenderem a língua como uma criação coletiva, integrante de um diálogo cumulativo entre o “eu” e o “outro”, entre muitos “eus” e muitos “outros”. Mesmo existindo tal diferenciação, é relevante destacar que Bakhtin e o Círculo não dispensaram os estudos saussurianos, porém vão além ao considerar a enunciação, o sujeito, a dinamicidade da língua:

A língua é, como para Saussure, um fato social, cuja existência se funda nas necessidades da comunicação. Mas, ao contrário da linguística unificadora de Saussure e de seus herdeiros, que faz da língua um objeto abstrato ideal, que se consagra a ela como sistema sincrônico homogêneo e rejeita suas manifestações (a fala) individuais, Bakhtin, por sua vez, valoriza justamente a fala, a enunciação, e afirma sua natureza social, não individual: a fala está indissoluvelmente ligada às condições da comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais (YAGUELLO, 2006, p. 14).

Como se pode observar, o imprescindível para Bakhtin é o social, o contexto, o signo. Com relação ao signo, Bakhtin, diferentemente da perspectiva de Saussure, o vê como um elemento de natureza ideológica: “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo, [...], tudo que é ideológico é signo. Sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 31), assim, é pertinente observar que o signo é carregado de sentidos ideológicos. Faraco (2009), nessa perspectiva, destaca que, para o Círculo de Bakhtin, “os signos emergem e significam no interior de relações sociais, estão entre seres socialmente organizados [...] para estudá-los é indispensável situá-los nos processos sociais globais que lhes dão significação” (FARACO, 2009, P. 49). Pode-se compreender que o signo não só existe como parte de uma realidade, mas também reflete e refrata uma realidade que lhe é exterior, tomando-a de um ponto de vista determinado.

O processo de refletir se dá quando determinado discurso retoma sentidos já instituídos, cristalizados, ou seja, quando são retomadas ideias gerais a respeito de um signo. Já o processo de refratar remete à ideia do discurso vivo e inimitável. No

momento de o interlocutor produzir o seu discurso, se vale do discurso do outro, mas, ao mesmo tempo, reage a ele, operando uma mudança significativa no próprio discurso, em que novas ideias e novos sentidos são constituídos. O discurso refratado se comporta como um raio, uma vez que, ao atravessar os discursos de outrem, faz brilhar as diferentes facetas da linguagem, ou seja, faz emergir variados sentidos a cada novo contexto de uso. Assim, “um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico etc.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 32). Cada locutor, portanto, assume uma posição em relação ao objeto, discordando simultaneamente de outras posições.

Para Bakhtin/Volochínov (2006), o signo resulta de um uso social compartilhado entre indivíduos organizados no processo de interação. Assim, as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social dos sujeitos como pelas condições em que a interação acontece, ou seja, a modificação dessas formas altera também os signos. Todo signo ideológico, realizando-se no processo da relação social, vê-se marcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social determinado. Nesse sentido, Bakhtin/Volochínov (2006) afirma que o signo perderá sua força se for considerado à margem da luta de classes, isto é, não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. Aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser. A fim de “abafar” a luta dos índices sociais de valor e de tornar o signo monovalente, a classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe.

Todo signo ideológico vivo tem duas faces, sendo assim, uma crítica viva pode vir a ser um elogio e toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns uma grande “lorota”. Num período de crise social e de motim, a dialética interna do signo ideológico pode se tornar mais aparente, pois, em geral, essa contradição está oculta. Não costuma ser descoberta nas condições habituais da vida social, porque, na ideologia dominante estabelecida, o signo ideológico, com uma perspectiva reacionária, tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia. Nos limites da ideologia dominante, esse é o caráter refratário e deformador do signo ideológico (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 48).

Bakhtin/Volochínov (2006) considera o signo verbal – a palavra – como signo ideológico por excelência, pois ela converte-se em signo ideológico responsável pelas transformações sociais. Ainda no que se refere à aceção de ideologia, destaca que classes sociais diferentes utilizam o mesmo sistema linguístico e que, conseqüentemente, os signos são impregnados de valores axiológicos contraditórios. Dessa forma, “o signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes” (p.47), ou seja, o signo é o lugar de embate entre vozes sociais.

Considerando o que vem sendo dito até o momento, o termo ideologia, nos estudos bakhtinianos, não deve ser tomado em sentido restrito, linear, negativo ou simplesmente fechado no entorno teórico marxista, mas sim, como fonte de irradiação da criatividade humana. Por isso os signos não podem ser desligados da realidade concreta em que foram criados. Logo, seu conteúdo valorativo irá desvelar as posições de uma determinada sociedade, seus valores e suas crenças, que ora se explicitam, ora se confrontam, determinando a chamada ideologia do cotidiano. Assim, “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.42). Desse modo, a palavra se define como enunciado, ou seja, se dá como um elo na rede discursiva que é ressignificada a cada situação por diferentes acentos valorativos.

Faraco (2009) procura mostrar qual o sentido que a palavra “ideologia” adquire nos textos produzidos pelo Círculo de Bakhtin:

Algumas vezes, o adjetivo *ideológico* aparece como equivalente a *axiológico*. Aqui é importante lembrar que, para o Círculo, a significação dos enunciados tem sempre uma dimensão avaliativa, expressa sempre um posicionamento social valorativo. Desse modo, qualquer enunciado é, na concepção do Círculo, *sempre ideológico* – para eles, não existe enunciado não ideológico. E ideológico em dois sentidos: qualquer enunciado se dá na esfera de uma das ideologias (i.e., no interior de uma das áreas da atividade intelectual humana) e expressa sempre uma posição avaliativa (i.e., não há enunciado neutro; a própria retórica da neutralidade é também uma posição axiológica) (FARACO, 2009, p.47).

Como explanado até aqui, no pensamento bakhtiniano os signos remetem a uma realidade que lhes é externa, envoltos em uma amplitude heterogênea de discursos constituídos pelas diversas vozes sociais. Por constituir um fragmento material da realidade, os sentidos do signo podem ser reconhecidos considerando as suas diversas compreensões ativas, dependendo das variadas situações de

produção. Dessa forma, os signos assumirão diferentes sentidos, conforme o contexto em que estão inseridos, como mostra o exemplo da Figura 1¹², abaixo:

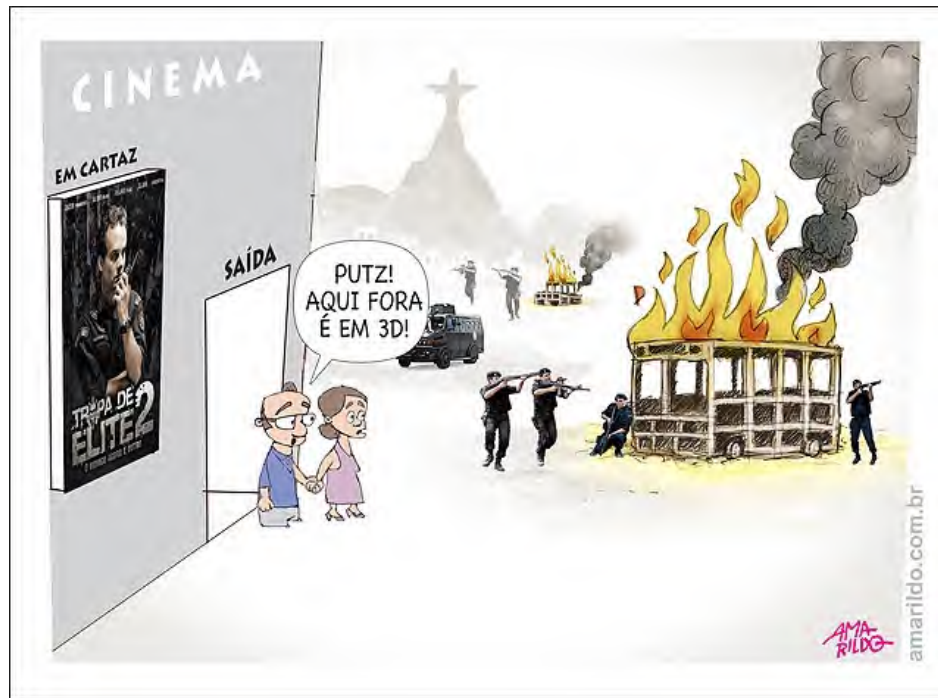


Figura 1 – (A Gazeta 26/11/2010)

É possível depreender da charge o que foi mencionado a respeito de signo ideológico para os estudos bakhtinianos; a partir dos elementos não verbais, pode-se localizar geograficamente que a situação de violência descrita ocorre no Rio de Janeiro, por meio do símbolo da “cidade maravilhosa”: o Cristo Redentor ao fundo da charge; outro destaque está no cartaz do filme exibido no cinema de onde está saindo o casal: *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro*. Já em relação aos elementos verbais no balão de fala, a personagem masculina expressa suas ideias a partir de “putz” – conhecida forma de abrandamento do palavrão (“puta”) – nessa situação, usado como interjeição, destacando a surpresa de, naquele momento, o filme a que foi assistido no cinema, estar sendo “exibido em 3D” na ocasião em que o casal está saindo da sessão, ou seja, parece que a cena do vídeo se projeta ante os espectadores. Observa-se, com isso, que a Figura 1 mostra a questão ideológica dos signos nela apresentados, pois vê-se a crítica à violência na cidade carioca associada ao filme em exibição, o que permite fazer uma leitura da proximidade

¹²Disponível em: <https://amarildocharge.wordpress.com> (Acessado em: abr. 2015)

existente entre os filmes e a realidade vivida. Esse uso mostra o palavrão não como instrumento de ofensa a uma situação, mas como um recurso adotado pelo falante para introduzir, além da surpresa, o impacto que a violência real gera nos cidadãos; veja-se que no início do filme está mencionado que as cenas ali presentes são obras de ficção.

Bakhtin/Volochínov (2006) chama a atenção para a língua como uma atividade social, na qual todo ato enunciativo é um diálogo com enunciados que o antecedem, bem como o sucedem. Percebe-se, portanto, que a interação verbal constitui a realidade fundamental da língua e, assim, a realidade fundamental da interação verbal é seu caráter dialógico:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicológico de sua produção, mas pelo fenômeno da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações, a interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.127).

Torna-se interessante, a partir do exposto, explicar a respeito de um dos princípios básicos dos pressupostos bakhtinianos: o dialogismo (BAKHTIN, 2008b; 2010, 2003; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006). O dialogismo, base da teoria dialógica do discurso, é um princípio que constitui o sujeito e suas práticas discursivas. A atividade discursiva pressupõe o *outro* (sujeitos e discursos) e desencadeia diferentes relações de sentido, não permitindo que haja qualquer fechamento ou acabamento categórico, ou seja, é compartilhado pelos sujeitos envolvidos, não havendo um receptor passivo já que o ouvinte ocupa uma posição responsiva ativa. De acordo com Sobral (2009, p. 39), “dialogismo é um conceito que busca dar conta do elemento constitutivo não apenas dos discursos como da própria linguagem e mesmo do ser e do agir humanos”.

Pode-se compreender que, constituída heterogeneamente, a linguagem é histórica, dinâmica e ideológica, não podendo ser considerada como um ato individual de um sujeito falante. Ela varia de época para época, de região para região, de situação para situação, de interação para interação, nunca estando completa, sendo um projeto sempre por acabar. Bakhtin/Volochínov (2006) entende por dialogismo não a simples troca oral entre pessoas colocadas face a face, isto é, “ao encontro fortuito de dois seres empíricos isolados e auto-suficientes, soltos no

espaço e no tempo, que trocam enunciados a esmo” (FARACO, 2009, p.64); em oposição, o vínculo existe entre todos os enunciados de um dado campo da comunicação verbal e também entre os enunciados de um determinado gênero de discurso. Para Bakhtin e seu Círculo, a linguagem é vista como fenômeno social e histórico e por isso ideológico.

Dessa forma, o dialogismo é uma propriedade inseparável da linguagem: quando se produzem enunciados, responde-se a algo, isto é, a enunciados anteriores. Além disso, os enunciados ditos por nós também criam uma disposição para que os outros também tenham para com ele uma ativa compreensão responsiva. Diálogo, para Bakhtin, está na base das relações humanas, no vínculo entre um *eu* e um *outro*, e essa ligação aparece sob a forma de interação verbal. Sobral (2015) afirma que

Diálogo segundo o dialogismo é algo que pressupõe (afora interlocutores situados num tempo e num lugar) duas coisas: pontos comuns e divergentes e vontade enunciativa. Logo, envolve tensões e intencionalidades, implicando ajustes e modulações com maior ou menor grau de sucesso. Não é algo dado, mas algo que se vai postulando, que vai sendo feito, com idas e vindas, atritos, acordos, retomadas, rupturas de várias espécies. É a matéria de que se compõe a vida humana significativa. Claro que podemos propor uma atitude dialogal específica que podemos chamar de intencionalidade dialogal, a intenção de dialogar efetivamente. Mas o diálogo é, no dialogismo, uma "condenação": não podemos escapar a ele, mesmo que o recusemos, porque somos constituídos pelos outros a quem constituímos (SOBRAL, 2015).¹³

Entende-se que a citação vai ao encontro da ideia que a verdadeira substância da língua é constituída “pelo fenômeno social da interação verbal, realizada por meio da enunciação ou das enunciações” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.127), o que remete ao princípio do dialogismo. Sendo assim, o diálogo para a teoria dialógica do discurso está longe de ser uma forma apaziguadora de conflitos sociais. Como Bakhtin (2010, p. 86) atenta, o contexto de onde vem o discurso é dialogicamente tenso, pois vozes já carregadas de valores e acentos refletem e refratam sentidos nas enunciações proferidas.

Para os estudos bakhtinianos, o conjunto de vozes que constitui os enunciados é conhecido por plurilinguismo. Bakhtin (2010) destaca que, para compreender o plurilinguismo como conjunto de linguagens diferentes trazidas pelos sujeitos nos seus discursos, é preciso pensar o mundo social real como exterior ao

¹³ "SOBRAL, A. Sem título. In: FACEBOOK. Página de Adail Sobral. Disponível em: <https://www.facebook.com/veridiana.caetano.7> (Acessado em: jul.2015)

mundo escrito. Esses mundos, entretanto, são associados e não excludentes. Nesse plurilinguismo que lhe é exterior, inscreve-se o romance, uma vez que a linguagem dos falantes é estratificada e dividida por uma pluralidade de línguas nacionais e, principalmente, de línguas sociais, nas quais o romancista se apresenta com uma linguagem fixa e, ao mesmo tempo, com múltiplas línguas que ele as incorpora. Bakhtin esclarece que o romancista costura a representação literária da linguagem social do homem com a imagem da linguagem desse mesmo homem, de forma a determinar os problemas centrais da estilística do romance: a representação literária da linguagem e a imagem da linguagem, tendo o discurso como objeto do discurso, falando do sujeito que fala e daquilo que ele fala.

Bakhtin (2010, p. 82), ao relacionar enunciação e plurilinguismo, afirma que “o verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilinguismo dialogizado”. Reitera-se, assim, a ideia de que o plurilinguismo não é restrito ao campo literário, ainda que encontre na Literatura um campo fecundo. A linguagem cotidiana também é atravessada pela multiplicidade de vozes sociais, multiplicidade de línguas sociais, por muitas verdades contraditórias ou não.

Pode-se depreender que o plurilinguismo constitui-se na diversidade de vozes que se engendram no enunciado. Dessa forma, o plurilinguismo dialogizado promove a discursividade:

A língua não se reduz a um sistema padronizado, mas sim se materializa em vozes sociais que se cruzam em diferentes dialetos, jargões profissionais, linguagens de gerações familiares. Há linguagens de momentos, de lugares transitórios, que possuem estrutura e finalidades próprias a determinados contextos. A linguagem, assim, está em movimento, ou seja, há uma orquestração discursiva que a constitui (DI FANTI, 2005, p.102-103).

Nessa direção, conforme Bakhtin (2010), o plurilinguismo é compreendido como um espaço de conflito onde várias vozes se entrecruzam. Nas palavras de Di Fanti (2003, p. 102) também é possível perceber tais conclusões:

O plurilinguismo na teoria dialógica do discurso, ao contrário de abordagens conservadoras, não se restringe à diversidade de “línguas nacionais”, mas sim preserva a diversidade de vozes discursivas – posições que constituem o discurso – como característica fundamental para a concepção de linguagem. É o próprio dialogismo incorporado no discurso, a dinâmica entre vozes sociais engendradas em um espaço inter-relacional nos limites de uma “língua nacional” (DI FANTI, 2003, p. 102).

Nota-se que a autora, na leitura da teoria bakhtiniana, compreende que, no

plurilinguismo, as linguagens se cruzam e se interligam de variadas formas e não se excluem umas das outras. Sabendo que a linguagem não pode ser tomada como um processo pronto e acabado, as vozes que aparecem no plurilinguismo “são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas.” (BAKHTIN, 2010, p. 98). Sendo assim, as vozes que compõem o plurilinguismo podem ser confrontadas, complementadas e podem estar em situação de oposição, de correspondência ou tensão.

Para Bakhtin (2008b), seu objeto de estudo é o discurso, definindo-o como “a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística” (BAKHTIN, 2008b, p. 207). O autor procura explicar que seu interesse está em analisar as relações dialógicas, no âmbito do discurso, e não apenas as relações lógicas que acontecem no plano da língua.

As relações dialógicas só são possíveis entre enunciados completos de diferentes sujeitos do discurso. O pensador russo afirma, nesse sentido, que “onde não há palavra não há linguagem e não pode haver relações dialógicas; estas não podem existir entre objetos ou entre grandezas lógicas” (BAKHTIN, 2003, p. 323). Entende-se que as relações dialógicas somente se dão no discurso, no ato concreto de comunicação nas diferentes esferas sociais, uma vez que marca, determina a posição de sujeitos sociais, no momento de interação. De modo contrário, as referidas relações não são percebidas no enfrentamento linguístico tradicional, ou seja, na interpretação dos constituintes do sistema da língua. Relevante salientar que as relações dialógicas não sobrevivem sem as relações lógicas e concreto-semânticas, porém são irreduzíveis a estas e têm especificidade própria. Bakhtin (2008b) explica que, para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo de existência, devem tornar-se discurso e ganhar posição de um sujeito, autor criador de um dado enunciado, cuja posição ele emana.

Nesse contexto, o filósofo da linguagem propõe a metalinguística, que estuda a língua concebida como discurso, considerando os enunciados e suas relações dialógicas. No entanto, deixa claro que as análises linguísticas não podem ser ignoradas e seus resultados devem ser aplicados pelas pesquisas metalinguísticas. Também observa que “a linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso, mas estudam sob

diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão” (BAKHTIN, 2008b, 207). Assim, é possível perceber que a linguística e a metalinguística estudam a língua sob diferentes aspectos e ângulos; elas se completam, porém não se fundem. Aquela leva em conta apenas a dimensão da língua em sua abstração no sistema, enquanto esta – assumida por Bakhtin – considera o discurso e sua dimensão extraverbal. O autor assegura que

[...] Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada.

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já-dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo (BAKHTIN, 2010, p.89).

Nessa perspectiva, a verdadeira substância da língua, para Bakhtin/Volochínov (2006), não é constituída nem por um sistema abstrato (objetivismo), nem pela enunciação monológica isolada (individualismo), mas se constitui na interação verbal que se realiza na enunciação, ou seja, foge da visão de mera estrutura e é compreendida a partir de seu uso concreto, considerada como atividade social, em que o importante não é o produto, mas a enunciação, o processo verbal, o trabalho empreendido por seus usuários. A verdadeira substância da língua é constituída “pelo fenômeno social da interação verbal, realizada por meio da enunciação ou das enunciações (p.123), o que remete ao princípio do dialogismo.

Então, a enunciação é a consequência da interação entre sujeitos socialmente ligados pelo fluxo da interação verbal. A “palavra” se transforma ganhando sentidos diversos, a cada nova atualização de uso do locutor. Conforme Bakhtin/Volochinov (2006, p. 98), “na prática viva da língua, a consciência linguística do locutor e do receptor nada tem a ver com um sistema abstrato de formas normativas, mas apenas com a linguagem no sentido de conjunto dos contextos possíveis de uso de cada forma particular”. Ainda apreende-se que “para o falante nativo, a palavra não se apresenta como um item de dicionário, mas como parte das mais diversas enunciações dos locutores A, B ou C...” (p.98). Depreende-se, assim, que na visão bakhtiniana toda palavra comporta dois lados ou dois momentos, sendo determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém, funcionando justamente como produto da interação entre ambos.

Com relação à enunciação, deve-se atentar para dois elementos relevantes que a constituem: o tema e a significação. A distinção entre ambos, segundo Bakhtin/Volochínov (2006), deve ser vista com cuidado, em função de suas peculiaridades. O tema tem natureza semântica e dessa forma se refere ao modo de relação do enunciado com o objeto de sentido, ou melhor, embora não dispense as formas linguísticas, é constituído por elementos não verbais da situação (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.133). O tema é irrepetível, já que cada momento histórico é singular, também é concreto, mas irredutível à análise, e é construído pelo conjunto de elementos que compõem a enunciação. Entretanto, no cerne de cada tema existem componentes “reiteráveis e idênticos” (significação), repetidos em diferentes enunciações, que são os vocábulos, as frases. Sobral (2009) salienta que a ideia de tema fica mais compreensível se denominada de “unidade temática”, uma vez que para ele a expressão evidencia a distinção entre tema e assunto, definindo assim como “conjunto integrado de elementos únicos que se manifestam na enunciação concreta, os elementos não reiteráveis e não-idênticos da enunciação, tão únicos quanto ela” (SOBRAL, 2009, p. 75).

A significação se define pelos elementos reiteráveis e estáveis da língua, que, observados fora do uso, não possuem acento valorativo. No entanto, na enunciação, ganham acento de valor e se configuram como tema, surgindo assim o sentido. Dessa maneira, o tema e a significação são indissociáveis, pois uma face não existe sem a outra. O tema e a significação devem ser estudados com certa cautela, pois, no processo responsivo ativo, é relevante distinguir o tema na relação com a significação, sem dar a ela prioridade no que concerne à vinculação a um sentido sempre estável e idêntico.

O enunciado na acepção bakhtiniana é tomado como a unidade mínima da comunicação discursiva e, como tal, é visto como um elo na cadeia discursiva, pois sempre pressupõe outros vários enunciados que o precedem e outros tantos que o sucedem, servindo desse modo de passagem à palavra do outro (BAKHTIN, 2003, p.371). A estrutura do enunciado é determinada pelo contexto social, “o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, 2006, p. 125).

A partir do Círculo de Bakhtin depreende-se que o discurso não pode ser visto fora da questão ideológica, pois desse modo corre o risco de cair em questões meramente estruturalistas e distanciar-se por completo de sua dialogicidade. Assim,

há de se considerar o movimento de forças responsável por dinamizar a variedade de vozes e suas respectivas criações estéticas. Tais forças são denominadas pelos estudos bakhtinianos de forças centrípetas e forças centrífugas que são as responsáveis, e indissociáveis, pelos embates discursivos travados entre as diferentes manifestações verboaxiológicas. Faraco (2009) destaca que

[...] o diálogo, no sentido amplo do termo (“o simpósio universal”), deve ser entendido como um vasto espaço de luta entre as vozes sociais (uma espécie de guerra dos discursos), no qual atuam forças centrípetas (aquelas que buscam impor certa centralização verboaxiológica por sobre o plurilinguismo real) e forças centrífugas (aquelas que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meios de vários processos dialógicos tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a ironia, a polêmica explícita ou velada, a hibridização ou a reavaliação, a sobreposição de vozes etc.) (FARACO, 2009, p. 69-70).

É possível compreender “o simpósio universal” como uma fonte de infinitas vozes que coexistem, tornando-se assim um lugar de disputas discursivas regulado a partir de duas dinâmicas gerais. Uma delas, as forças centrípetas, diz respeito aos discursos que se voltam para o apagamento da diversidade e assim tornam-se monologizantes, ou seja, diz respeito àquelas forças que têm por objetivo concentrar o controle dos fluxos verboaxiológicos dentro dos seus múltiplos domínios: culturais, ideológicos, políticos, econômicos. Essas forças trabalham na direção da unificação, centralização e estabilidade que atuam nas instâncias ideológicas, como por exemplo, o grupo das instituições religiosas e a gramática.

Em *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance* (2010), o pensador russo discute acerca da concepção de força centrípeta:

A categoria da linguagem única é uma expressão teórica dos processos históricos da unificação e da centralização linguística, das forças centrípetas da língua. A língua única não é dada, mas, em essência, estabelecida em cada momento da sua vida, ela se opõe ao discurso diversificado. Porém, simultaneamente ela é real enquanto força que supera o plurilinguismo, opondo-lhe certas barreiras, assegurando um certo maximum de compreensão mútua e centralizando-se na unidade real, embora relativa, da linguagem falada (habitual) e da literária “correta” (BAKHTIN, 2010, p. 81).

É possível observar que “unificar” e “centralizar” são potencialidades das forças centrípetas, já que tais forças tendem a superar os múltiplos discursos que constituem o plurilinguismo. Por meio dos estudos de Bakhtin, nota-se que o

discurso monológico é construído por influência das forças centrípetas: o falante procura padronizar os elementos linguísticos e os modelos retóricos em uma única concepção de enunciado. A força centrípeta do discurso monológico procura reduzir as diferenças das variedades linguísticas em uma língua unificada. A monologia corresponde à existência de uma língua padrão, a qual todos os falantes deveriam dominar.

Já as forças centrífugas é o movimento de vozes sociais que pluralizam os sentidos, são forças de ressignificação e desestabilização. Tais forças combatem a unilateralidade dos sentidos, corroem continuamente os esforços de centralização discursiva. As produções têm por finalidade, por um lado, sobreviver à hegemonização centrípeta e, por outro, ganhar espaço e desestabilizar a ordem centralizadora vigente.

Dessa forma, as forças centrífugas da linguagem são aquelas materializadas numa língua ‘comum’, atuando no meio do plurilinguismo real e constituindo os processos de descentralização e desunificação da língua. São formadas não apenas pelos dialetos linguísticos, mas sobretudo pelas línguas socioideológicas: de profissões, de gêneros, de gerações etc. Qualquer enunciação pode ser compreendida, assim, como unidade contraditória e tensa dessas duas forças opostas:

Cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas. Os processos de centralização e descentralização, de unificação e de desunificação cruzam-se nesta enunciação, e ela basta não apenas à língua, como sua encarnação discursiva individualizada, mas também ao plurilinguismo, tornando-se seu participante ativo. Esta participação ativa de cada enunciação define para o plurilinguismo vivo o seu aspecto linguístico e o estilo da enunciação, não em menor grau do que sua pertença ao sistema normativo centralizante da língua única. Cada enunciação que participa de uma “língua única” (das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilinguismo social e histórico (às forças centrífugas e estratificadoras). Trata-se da língua do dia, da época, de um grupo social, de um gênero, de uma tendência, etc. (...) O verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilinguismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual (BAKHTIN, 2010, p. 82).

Em suma, as forças centrípetas e centrífugas estão presentes no social e uma existe em função da outra, por isso a tensão. Elas expressam a dinâmica da vida verboaxiológica e participam da língua para que haja um plurilinguismo e, ao mesmo tempo, uma “língua única”.

Pode-se observar que, na perspectiva bakhtiniana, o princípio dialógico é a característica essencial da linguagem, sendo um princípio intrínseco e constitutivo. Acerca deste princípio dialógico, torna-se relevante o estudo da palavra em uso que é, para a teoria, um componente essencial das relações sociais, uma vez que é considerada como o modo mais puro e sensível das transformações, ou seja, sem ela o homem não alcança o *status* de ser social.

Nesse sentido, na próxima seção, abordamos o conceito de palavra no conjunto da obra bakhtiniana, ressaltando seu caráter dialógico e plurivalente nas diferentes situações sociais.

1.2 PALAVRA: ARENA DIALÓGICA

Nesta seção discute-se acerca da palavra na visão bakhtiniana, buscando refletir a respeito dos aspectos que envolvem a palavra em uso. Bakhtin/Volochínov (2006) menciona que o que faz de uma palavra uma palavra é o seu sentido, visto que esse sentido não é um produto pronto e acabado, mas é instável e relativo porque envolve os sujeitos da interação em diferentes situações sociais. Para este estudo, que analisa recortes discursivos de dois filmes brasileiros contemporâneos, em que o palavrão tem destaque, discorrer a respeito da importância da palavra no ato comunicativo é relevante, uma vez que os palavrões são signos ideológicos.

Bakhtin/Volochínov (2006, p. 28) demonstra que a palavra tem a capacidade de funcionar em diversos contextos e situações socialmente determinadas. Essa capacidade é possível porque ela está acompanhada por quatro propriedades que a define. São elas: *a pureza semiótica da palavra* – está ligada à capacidade da palavra de circular como signo ideológico em todas as esferas; *a neutralidade ideológica da palavra* – leva em conta que toda palavra é neutra até que apareça num enunciado concreto, neutra em relação a qualquer função ideológica (p. 37), isto é, a palavra tem potencial de assumir qualquer função ideológica; *possibilidade de interiorização da palavra* – compreende a palavra como único meio de contato entre o conteúdo interior do sujeito (a consciência) formado por palavras e o mundo exterior construído por palavras; *a participação da palavra em todo ato consciente* – refere-se tanto à interferência da palavra na formação da consciência do sujeito (processo interno de compreensão e interpretação do mundo) quanto aos processos

externos em que a palavra circula em todas as esferas ideológicas. Todas essas propriedades fazem da palavra um objeto ideológico.

Os estudos bakhtinianos desenvolvem reflexões a respeito da palavra como elemento que se reposiciona em relação às concepções tradicionais, passando a ser encarada como um elemento concreto de posição ideológica. Para Bakhtin/Volochínov (2006, p. 99), no âmbito do enunciado verbal, “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial”. Dito de outra forma, a palavra é sempre ideológica, pois significa no interior de relações sociais, por seres socialmente organizados, portanto ideológicos. É pela palavra que nos dirigimos ao interlocutor, ou seja, ela sempre parte de indivíduo e dirige-se a outro, materializando um espaço discursivo entre os interlocutores:

[a] palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é um território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 117).

Nessa perspectiva, a palavra (fenômeno ideológico) concretiza-se como enunciado. Essa realização dos enunciados sempre será afetada por relações sociais e terá sentidos diferentes de acordo com os contextos de utilização. Além disso, é possível afirmar que esses enunciados estarão sempre circulando por meio de gêneros discursivos (BAKHTIN, 2003). Ou seja, constitui o produto de interação do locutor e do ouvinte. Dessa forma, Bakhtin concebe a palavra como o modo mais sensível de relação social, uma vez que se faz presente em todos os âmbitos da sociedade, pois é o produto da interação.

Di Fanti (2009, p. 182), a partir da leitura da obra de Bakhtin/Volochínov, associa a proposição da palavra como “fenômeno ideológico por excelência” com o fato de suscitar uma atitude responsiva. Assim, a compreensão de qualquer enunciação é sempre ativa, orienta-se pelo contexto e já contém a origem de uma resposta. Bakhtin afirma que, a cada palavra a ser compreendida, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica, uma vez que o sujeito traz em si vozes que o antecederam, um mundo que já foi articulado, compreendido diferentemente. A compreensão é, então, uma operação que suscita uma resposta ativa, já que “toda compreensão é prenhe de resposta e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2003, p. 271).

Bakhtin (2003) salienta que selecionamos as palavras de acordo com as especificidades do gênero discursivo utilizado. Tendo em vista que o gênero é uma forma típica de enunciado, a palavra incorpora nos diferentes usos esta tipicidade. No exemplo de Bakhtin (2003, p. 293): “Neste momento, qualquer *alegria* é apenas amargura para mim”, o tom expresso pelo vocábulo “alegria” remete à tristeza, mesmo não sendo o sentido usual dessa palavra. Isso demonstra que a palavra “alegria” está com seu sentido reelaborado através do gênero, sendo interpretada pelo contexto discursivo. Essa expressividade atípica de significar tristeza não é da palavra como unidade da língua, já que a significação de “alegria” remeteria à felicidade, mas é o resultado do funcionamento da palavra no discurso.

Bakhtin (2003) considera que a palavra não é dotada apenas de expressão típica, mas também de expressão individual, já que nos comunicamos por meio de enunciações individuais, e que as palavras são incorporadas ao nosso discurso a partir de enunciados de outras pessoas: “(...) essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos” (p. 295). Percebe-se então que na interação a palavra é escolhida em função do interlocutor, pois é por meio dela que o discurso ganhará forma e a situação enunciativa se concretizará. Como explicita Bakhtin/Volochinov (2006, p. 114):

A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido etc.) (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p. 116).

Na análise dos recortes discursivos desta pesquisa, será possível discutir de forma prática as ideias desta citação, uma vez que o locutor, ao proferir o palavrão, poderá ou não levar em consideração a classe social ou a hierarquia. O palavrão poderá ser justamente uma forma de atingir/atacar essa hierarquia. Dessa forma, corrobora com os estudos bakhtinianos que a palavra não é neutra, que há uma complexidade no uso da palavra nas situações sociais, os diferentes sentidos que essas palavras ditas “subversivas” refratam, o grau de influência do interlocutor nos sentidos dessas palavras. Para Bakhtin (2003):

Os significados lexicográficos neutros das palavras da língua asseguram para ela a identidade e a compreensão mútua de todos os seus falantes, contudo o emprego na comunicação discursiva viva sempre é de índole individual-

contextual. Por isso, pode-se dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra alheia dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a minha palavra, porque, uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão. Nos dois aspectos finais, a palavra é expressiva, mas essa expressão, reiteramos, não pertence à própria palavra: ela nasce no ponto de contato da palavra com a realidade concreta e nas condições de uma situação real, contato esse que é realizado pelo enunciado individual (BAKHTIN, 2003, p. 294).

Em outros termos, pode-se perceber que a palavra, segundo Bakhtin, aparece sob três aspectos para o falante: sendo a “palavra da língua” considerada como aquela que ainda não recebeu acento valorativo, expressividade, não é, portanto, atribuída a ninguém. Bakhtin (2003, p. 290) defende que “as palavras não são de ninguém, em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos e diametralmente opostos dos falantes”. Já a “palavra alheia” é a que possui expressividade no âmbito dos enunciados dos outros, isto é, as palavras, os discursos estão sempre em relação dialógica com as palavras dos outros (alheias). Por último, “minha palavra” é aquela que, em determinada situação, possui a valoração, expressão do locutor. Tanto a “palavra alheia” como a “minha palavra” expressam a posição valorativa do sujeito na interação com os enunciados dos outros, ou seja, uma vez que o locutor a usa em uma situação determinada, com um projeto discursivo determinado, ela se impregna da sua expressividade.

[...] a expressividade de determinadas palavras não é uma propriedade da própria palavra como unidade da língua e não decorre imediatamente do significado dessas palavras; essa expressão ou uma expressão típica de gênero, ou um eco de uma expressão individual alheia, que torna a palavra uma espécie de representante da plenitude do enunciado do outro como posição valorativa determinada (BAKHTIN, 2003, p. 295).

Nessa perspectiva, a palavra em uso, como enunciado, é constituída de acento valorativo (apreciativo, avaliativo), entonações e de posições ideológicas de sujeitos, que suscitam atitudes responsivas ativas para a compreensão dos efeitos de sentido em circulação (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006; BAKHTIN, 2003). Assim sendo, deve-se contemplar o acento valorativo como parte desencadeadora do enunciado, da palavra e da produção de diferentes interpretações.

Toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de

valor ou apreciativo, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo, não há palavra. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p.137)

De acordo com Bakhtin/Volochínov (2006, p. 111), “é a pluralidade de acentos que dá vida à palavra. O problema da pluriacentuação deve ser estreitamente relacionado com o da polissemia”. Os acentos carregam ideologias apreciadas através do uso social e do tempo. Segundo Di Fanti (2009), a concretização do acento valorativo nos enunciados pode ser observada pela entonação expressiva (como tom, autoritário, irônico, professoral, científico etc.) inscrita em variados momentos da comunicação discursiva, fazendo dessa forma os temas variarem. É relevante destacar que para Bakhtin (2003) “a palavra é expressiva, mas essa expressão, reiteramos, não pertence à própria palavra: ela nasce do ponto de contato da palavra com a realidade concreta e nas condições de uma situação real” (p. 294).

A entonação expressiva, a modalidade apreciativa sem a qual não haveria enunciação, o conteúdo ideológico, o relacionamento com uma situação social determinada, afetam a significação. O valor novo do signo, relativamente a um “tema” sempre novo, é a única realidade para o ouvinte. Só a dialética pode resolver a contradição aparente entre a unicidade e a pluralidade da significação (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 15).

Nota-se, na citação acima, que a significação é estável, é própria da língua; já o sentido é próprio da linguagem em ato, implica um interlocutor, uma situação específica. Logo, envolve uma entonação, uma carga afetivo-volitiva; o sentido se constrói pelo fato de que todo discurso é um ato responsivo a outro enunciado. O valor é marcado, sobretudo, pela entonação, pelas valorações que são arregimentadas nos processos de interlocução.

Bakhtin/Volochínov (2006, p. 138) traz um trecho da obra de Dostoiévski para demonstrar em que consiste essa entonação valorativa:

Certa vez, num domingo, já perto da noite, eu tive ocasião de caminhar ao lado de um grupo de seis operários embriagados, e subitamente me dei conta de que é possível exprimir qualquer pensamento, qualquer sensação, e mesmo raciocínios profundos, através de um só e único substantivo, por mais simples que seja [Dostoiévski está pensando aqui numa palavrinha censurada de largo uso]. Eis o que aconteceu. Primeiro, um desses homens pronuncia com clareza e energia esse substantivo para exprimir, a respeito de alguma coisa que tinha sido dita antes, a sua contestação mais desdenhosa. Um outro lhe responde repetindo o mesmo substantivo, mas com um tom e uma significação completamente diferentes, para contrariar a negação do primeiro. O terceiro começa bruscamente a irritar-se com o primeiro, intervém

brutalmente e com paixão na conversa e lança-lhe o mesmo substantivo, que toma agora o sentido de uma injúria. Nesse momento, o segundo intervém novamente para injuriar o terceiro que o ofendera. 'O quê há, cara? quem tá pensando que é? A gente tá conversando tranquilo e aí você começa a brônquear!' Só que esse pensamento, ele exprime pela palavrinha mágica de antes, que designa de maneira tão simples um certo objeto; ao mesmo tempo, ele levanta o braço e bate no ombro do companheiro. Mais eis que o quarto, o mais jovem do grupo, que se calara até então e que aparentemente acabara de encontrar a solução do problema que estava na origem da disputa, exclama, com um tom entusiasmado, levantando a mão: ...'Eureka!' 'Achei, achei!!' é isso que vocês pensam? Não, nada de 'Eureka!' nada de 'achei'. Ele simplesmente repete o mesmo substantivo banido do dicionário, uma única palavra, mas com tom de exclamação arrebatada, com êxtase, aparentemente excessivo, pois o sexto homem, o mais carrancudo e mais velho dos seis, olha-o de lado e arrasa num instante o entusiasmo do jovem, repetindo com uma imponente voz de baixo e num tom rabugento... sempre a mesma palavra, interdita na presença de damas para significar claramente: 'não vale a pena arrebentar a garganta, já compreendemos!' Assim, sem pronunciar uma única outra palavra, eles repetiram seis vezes seguidas sua palavra preferida, um depois do outro, e se fizeram compreender perfeitamente (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 138).

É possível destacar da citação que uma única “palavrinha” pôde ser compreendida de variadas formas, uma vez que diferentes contextos emergiram das enunciações. Desse exemplo, pode-se depreender que cada enunciado se constitui num tema próprio que se realiza e completa por meio da entonação. Nesse caso, embora a articulação gramatical e a significação dicionarizada pareçam dispensáveis, sinalizam possibilidades de sentidos que serão ou não materializadas nas enunciações. No exemplo em destaque, os sujeitos envolvidos compartilham os sentidos da palavra proibida, indicando que todo enunciado leva em consideração o contexto e a entonação. A partir das leituras do Círculo, é possível depreender que é por meio da entonação, lugar de germinação do sentido, que se encontram os diferentes tons apreciativos que permitem uma mesma palavra mudar de sentido a cada enunciação.

Outro exemplo interessante, embora com distância temporal acentuada, é a propaganda da cerveja Polar (a cerveja nasceu em 1929, na cidade de colonização alemã, Estrela, no Rio Grande do Sul) veiculada pela televisão aberta – Rede Globo e suas afiliadas. A peça publicitária¹⁴ traz como núcleo central da comunicação uma das expressões mais empregadas no Rio Grande do Sul: “bah”. O anúncio põe em cena diferentes empregos dessa interjeição, que é característica marcante na fala dos gaúchos, firmando a ideia de que "bah" reverbera diferentes sentidos nas

¹⁴Disponível em: <http://youtube.com> (Acessado em abr. 2013)

variadas situações enunciativas apresentadas na peça publicitária.

O comercial apresenta dois amigos (um de camisa cinza, enunciador 1, e o outro de casaco vermelho, enunciador 2) sentados à mesa de um bar e o garçom trazendo-lhes a cerveja Polar; o primeiro ato enunciativo “bah” ocorre quando lhes é entregue a bebida e nesse momento observa-se a entonação de êxtase, frenesi, alvoroço que a palavra transmite. Na sequência, o enunciador 1, ao servir o enunciador 2, derrama a bebida e outro sonoro “bah” do enunciador 2, mas agora de decepção, é emitido. A seguir, ocorre o brinde e juntamente mais uma emissão do “bah”, que representa a satisfação atingida.

Outro “bah” é enunciado na sequência da cena quando uma mulher morena, de cabelos longos, com andar sensual e curvas bem delineadas entra no recinto, evidenciando admiração pela figura feminina em foco. Nesse ponto, torna-se interessante trazer para reflexão que o anúncio está se utilizando dos padrões de beleza feminina impostos pela sociedade; as cervejarias geralmente fazem uso de mulheres tidas como bonitas e sensuais, conforme os estereótipos sociais, em suas propagandas. Assim, parece claro perceber um forte apelo erótico na comparação da cerveja com o corpo feminino, as mulheres são associadas aos produtos fazendo alusão ao desejo e consumo. Nesse tipo de publicidade, a mulher não aparece como sujeito, detentor de direitos, desejos e opiniões, mas apenas seu corpo, utilizado independentemente do ser, como se fosse, assim como a cerveja, um objeto inanimado, sem vontades ou vida própria, que está ali apenas para ser consumido.

Na continuidade da cena, a mulher colocada como símbolo de beleza vai ao encontro de um homem musculoso, alto e tatuado que a está aguardando. Surge então o último “bah” – quando a dupla percebe que se trata de um casal – expressando desapontamento, desencanto, espanto e medo devido ao tamanho do homem.

É possível depreender, a partir dos exemplos da obra de Dostoiévski e da propaganda da cerveja Polar, que todo material entonativo efetiva-se em construções linguísticas que, ao variarem o contexto discursivo, variam também a produção de sentidos. Quando respondemos a alguém, damos à palavra uma força, uma entonação que refaz, que pessoaliza, que modifica a carga de sentido que comumente é atribuída a ela. Dessa forma, é possível que os diferentes tons apreciativos permitam que uma mesma palavra mude de sentido a cada momento enunciativo. Nas situações concretas e vivenciais, a língua serve às necessidades

enunciativas concretas e, por isso, o centro de gravidade não está na conformação da norma ou na utilização de um recurso linguístico específico (a significação), mas no novo sentido que cada forma pode adquirir no contexto da enunciação. O que importa para um locutor que está alegre ou triste necessariamente não é o uso de tais signos, mas aquilo que permite que as palavras usadas o metaforizem para seu interlocutor como um sujeito triste ou alegre. No mundo das práticas efetivas, não há separação entre as abstrações conceituais e o próprio ato vivido, ou seja, um constitui o outro.

A expressão “bah”, mostrada no exemplo, vem ao encontro do que afirma Bakhtin (2006, p. 134): “[...] quase todas as pessoas têm as suas interjeições e locuções favoritas: pode-se utilizar corretamente uma palavra de carga semântica muito grande para resolver de forma puramente entoativa situações ou crises da vida cotidiana, sejam elas menores ou graves [...]”. Dessa forma, “bah” resolve muitas dessas situações do cotidiano dos gaúchos, pois ao ser enunciada, a palavra é revestida por avaliações alheias e povoada de vozes alheias, ao mesmo tempo que as refrata, apontando outros caminhos interpretativos, outras possibilidades

Percebe-se que os estudos bakhtinianos consideram que, mais importante do que reconhecer a forma utilizada, é entendê-la dentro do contexto, e perceber que esse sentido varia de acordo com o uso social da palavra. Quando desvinculamos a palavra da realidade, usando-a apenas como pretexto para decorar regras gramaticais, como se a língua fosse um sistema abstrato de normas, ou quando restringimos a leitura de um texto a uma única interpretação, estamos impedindo que venham à tona outros sentidos possíveis.

A formação ideológica dos indivíduos, segundo Bakhtin (2010), ocorre por meio da “palavra alheia”, podendo se apresentar como *palavra autoritária* – relacionada às relações de poder – e como *palavra interiormente persuasiva* – aquela entrelaçada com as palavras do sujeito e é fundamental para o seu processo de independência. As duas categorias de palavras – autoritárias e internamente persuasivas – não são excludentes, todavia convivem de forma tensa e conflituosa. Brevemente esclarecendo, a palavra autoritária se estabelece sócio-historicamente e se caracteriza por ser impositiva e autoritária, dado que se vincula a situações sócio-históricas hierárquicas. Circula pelas esferas oficiais, refletindo as vozes religiosas, morais, científicas e políticas. Aproxima-se dos tabus, tem uma configuração semântica cristalizada, inerte e resistente às relações dialógicas e, portanto, às

reacentuações e ao plurilinguismo.

Por sua vez, a palavra internamente persuasiva ocupa o âmbito cotidiano e informal e se distingue da palavra autoritária por não se submeter ao fechamento e à censura, uma vez que não tem ampla circulação e, por isso, é livre de coerções legais generalizantes. Também é circundada por jogos e disputas semântico-ideológicas e diálogos vivos, desempenhando um papel central nas transformações sociais e ideológicas. É maleável e aberta a ressignificações e reacentuações e está diretamente associada às tensões da vida contemporânea e cotidiana.

Dessa forma, toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza responsiva, todo ouvinte se torna falante, e essa atividade responsiva é permeada, por sua vez, de uma visão de mundo, de uma atitude frente à própria vida real. No ensaio *O discurso no romance* (BAKHTIN, 2010), encontra-se uma passagem que faz alusão a essa responsividade:

a palavra da língua é uma palavra semialheia. Ela só se torna 'própria' quando o falante a povoa com sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com sua orientação semântica e expressiva (BAKHTIN, 2010 p.100).

Percebe-se que a expressividade da palavra não pertence à própria palavra, ela se materializa no enunciado, atualizando-se no seu contato com a realidade efetiva, nas circunstâncias de uma situação real de discurso. Logo, por estar diretamente envolvida nas relações humanas, é o indicador mais sensível das transformações sociais.

Volochínov/Bakhtin (2011) dá uma significativa importância ao contexto extraverbal. Para tanto, exemplifica a respeito com o uso da palavra “bem”, usando a figura de duas pessoas sentadas numa sala, em silêncio; quando uma delas diz “bem” e a outra nada responde. Elas se entendem muito facilmente, mas, para aqueles que estão alheios à situação, o enunciado se torna sem sentido. Por mais que se queira entender o enunciado apenas pela parte verbal, não há como evoluir em direção ao sentido sem considerar o que não está escrito. No seguimento do exemplo, é proposto que se imagine a palavra “bem” expressa com uma entonação conhecida: indignação e reprovação moderadas por certo toque de humor. Parece fácil, porém não há como compreender a totalidade, o que provoca o seguinte questionamento:

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 comum* dessa situação (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2011, p. 05).

Pode-se compreender que o contexto extraverbal do enunciado – que atribui à palavra possibilidades de sentidos – é constituído de três aspectos: a) o horizonte espacial comum dos interlocutores – espaço e tempo; b) o conhecimento e a compreensão comum da situação pelos interlocutores, ou seja, o saber comum, o conteúdo temático partilhado; e c) a valoração compartilhada por ambos na situação. A junção desses elementos do contexto extraverbal constitui o horizonte espacial e ideacional compartilhado pelos falantes. Ao retomar e acrescentar novas informações ao enunciado “bem”, tem-se que, enquanto 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. Ambas estavam enjoadas e fatigadas dos rigorosos meses de inverno e queriam a primavera; por isso, o enunciado “bem” representava um descontentamento com a neve e a permanência do frio. Percebe-se, a partir do exemplo, o quanto o presumido é importante no ato enunciativo, ou seja, conhecendo o horizonte espacial e ideacional compartilhado pelos falantes, o sentido global do enunciado “bem” torna-se claro para o leitor e compreende-se igualmente a entonação.

Compreende-se assim que o discurso verbal não é autossuficiente, pois ele nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém uma relação de proximidade com esta. Caso esse discurso seja desvinculado da vida, perde o seu sentido. Ele funde-se com um evento da vida e forma uma unidade indissolúvel, isto é, sem o contexto extraverbal a compreensão do enunciado não se realiza.

A situação integra-se ao enunciado como um elemento indispensável à sua constituição semântica (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2011). Cada um desses aspectos se entrelaça ao enunciado para lhe dar significado e, quanto mais afastado do contexto extraverbal estiver o enunciado, menos se recupera o sentido. O elemento extraverbal liga-se ao verbal, o não dito determina o dito. Por isso, em diferenciadas

situações, a mesma expressão verbal adquire diferenciados sentidos. Nesse contexto, é imprescindível considerar a entonação¹⁵ (Volochínov/Bakhtin, 2011):

A entonação só pode ser compreendida profundamente quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social, qualquer que seja a extensão deste grupo. A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não-dito. Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante (VOLOCHÍNOV /BAKHTIN, 2011, p. 07).

A entonação preenche o vazio semântico de algumas palavras e atribui valor a outras, estabelecendo um consistente elo entre o discurso verbal e o contexto extraverbal. Sendo assim, destaca-se que, para os estudos bakhtinianos, a entonação constitui o limite entre o verbal e o não verbal. É possível perceber que, por meio da entonação, a unidade concreta da comunicação verbal é o enunciado. O discurso vem sempre recheado de outras vozes, outros ecos e outras lembranças de variados enunciados, alocando-se numa afinidade direta com os enunciados alheios e com a realidade – além da fala – englobando o contexto transverbal.

Outro aspecto relevante a juntar-se à entonação e ao campo extraverbal é o gesto, o qual também é fundamental na produção dos sentidos e do tema/tópico. Segundo Volochínov/Bakhtin (2011), o gesto carrega o germe do ataque ou da defesa, da ameaça ou do carinho, expressando a relação entre o locutor e o contemplador ou ouvinte. O gesto, tanto quanto a entoação, requer o apoio dos sujeitos circundantes. Para o Círculo, quando uma pessoa entoa e gesticula, ela assume uma posição social ativa com respeito a certos valores específicos que são condicionados pelas próprias bases de sua existência social. Todo gesto ou processo do organismo, assinala Bakhtin (2006, p. 53), seja a respiração, a circulação do sangue, sejam os movimentos do corpo, a articulação, a mímica, a reação aos estímulos exteriores, adquire um valor semiótico nas relações sociais, em que cada indivíduo apreende sua própria corporeidade e expressividade pela/na mediação da corporeidade e possibilidade expressiva do outro, reconhecendo-se como ser humano e como pessoa singular e reconhecendo o outro como seu semelhante e sua diferença.

¹⁵ Segundo Souza (1999, p.129), na obra do Círculo, o conceito entonação recebe outras designações como entonação, entoação, tom, acento ou tonalidade, sempre em relação com o conceito de valor.

Nessa perspectiva, foi possível discutir que a palavra, com suas relações extraverbais e valorativas, desempenha uma função fundamental no interior da língua, uma vez que é por meio dela que se percebe a orientação dialógica da linguagem num dado momento do uso. Para tanto, as palavras são engendradas no discurso de acordo com as especificidades do gênero discursivo mobilizado, a forma típica do enunciado. Na próxima seção, são trazidas reflexões teóricas a respeito do gênero na perspectiva dos estudos do Círculo de Bakhtin.

1.3 GÊNERO DISCURSIVO: MANIFESTAÇÃO DO SOCIAL

Como apontado no decorrer deste trabalho, os campos da atividade humana são constituídos na/pela linguagem. Todo enunciado é individual, porém, cada esfera da interação social o elabora e o “organiza” por meio de formas relativamente estáveis. As relações entre o sujeito, a língua e o mundo não são diretas, manifestam-se em gêneros do discurso disponíveis na sociedade, dos quais o sujeito deve dispor para entrar na comunicação. Esses gêneros fixam, em um determinado meio, o regime social de funcionamento da língua. Trata-se de um estoque de enunciados esperados, protótipos de forma de dizer ou de não dizer em um espaço sociodiscursivo. Dessa maneira, um gênero está ligado a uma situação no mundo social (MACHADO, 2006, p. 223).

Sabe-se da vasta quantidade de gêneros do discurso disponíveis, sejam orais escritos, sonoros, iconográficos, entre outros. Todo sujeito, ao enunciar, elege um determinado gênero; essa opção ocorre em função da comunicação verbal que se pretende estabelecer, levando sempre em consideração o projeto enunciativo e a constituição dos sujeitos. Na vida cotidiana, os gêneros do discurso são usados com habilidade e domínio, pois os seres humanos são dotados de um numeroso repertório de gêneros que na prática são utilizados com segurança e desenvoltura, mesmo ignorando questões teóricas, ou seja, são usados naturalmente.

Até nas conversas mais informais, por exemplo, o discurso é moldado por um gênero em uso. Segundo Bakhtin (2003, p. 282), os gêneros nos são dados “quase da mesma forma com que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo da gramática”. Como exemplo para ilustrar essa reflexão, é comum observar bebês de 1 ou 2 anos pegarem um aparelho de

telefone levando ao ouvido e balbuciando alguns sons ou aqueles que já conseguem formar palavras dizerem “alô”. Esses bebês, apenas pela observação que fazem do “outro”, sabem como devem agir e até o que enunciar naquela situação.

Diferentes estudos concernentes à diversidade dos gêneros nas variadas situações da atividade humana são de fundamental importância. Para Bakhtin (2003), essa importância se relaciona diretamente com pesquisas, uma vez que toda investigação acerca de um material linguístico concreto, como história da língua, gramática normativa, elaboração de dicionários, estilística da língua, inevitavelmente está relacionada com enunciados concretos, produzidos nas diferentes esferas da atividade humana e da comunicação, de onde os pesquisadores obtêm os fatos linguísticos de que necessitam.

Bakhtin (2003, p. 262) formula a definição para gêneros discursivos afirmando que são “tipos relativamente estáveis de enunciados”, já que sofrem constantes atualizações ou transformações. A este respeito, Bakhtin (2003, p. 106) explica que “o gênero sempre é e não é ao mesmo tempo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo”. A menção “relativamente estável” retoma a complexidade da vida em sociedade e suas diferentes atividades que se engendram através de elementos e situações repetíveis e irrepetíveis. Assim como a sociedade, os gêneros se modificam para atender essas necessidades sociais. Sobral (2009, p. 115) entende que o gênero para o Círculo “é ao mesmo tempo estável e mutável” e explica que é estável uma vez que preserva traços que o sinalizam como tal e mutável porque está em constante modificação. Para Bakhtin (2003),

Cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico (BAKHTIN, 2003, p. 284).

Dessa forma, é possível observar que os gêneros sofrem modificações em consequência do momento histórico em que estão inseridos, uma vez que emergem de situações sociais e determinam a estrutura da enunciação em uma comunicação verbal concreta. Ao ser utilizado em um momento enunciativo, o gênero é selecionado de acordo com a situação comunicativa e o projeto de dizer nele envolvido. Nesse contexto, a intencionalidade imanente da enunciação, o “querer dizer”, define o gênero mais adequado à enunciação, as seleções lexicais, as

construções sintáticas, o estilo, e todas as escolhas realizadas de acordo com o todo do enunciado que se apresenta em um momento sócio-histórico. Essas escolhas se relacionam com a necessidade de uma responsividade ativa por parte do outro, revelando a relação entre a linguagem e as interações sociais. Os gêneros, desse modo, são “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2003, p. 268). Relevante ainda considerar que há uma heterogeneidade de gêneros discursivos que incluem os diálogos cotidianos bem como as enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica, ou melhor, toda forma de enunciação se dá por meio dos gêneros do discurso.

Sobral (2009) aponta quatro aspectos básicos do caráter estável-dinâmico dos gêneros: 1) o gênero possui uma lógica orgânica, ou seja, não existe algo que venha de fora se impor ao gênero, mas sim uma “ação generificante criadora de suas características como gênero” (SOBRAL, 2009, p.117); 2) os protótipos e os fragmentos do gênero permitem que se possa ter domínio de um gênero, entretanto, não podemos esquecer que eles não são fórmulas fixas; 3) a sua lógica não é abstrata, pois se manifesta em cada nova variedade, portanto, o gênero é dinâmico e concreto; 4) o gênero traz a singularidade e ao mesmo tempo a permanência e a generalidade, é o novo articulado ao mesmo, pois “não é uma abstração normativa, mas um vir-a-ser concreto cujas regras supõem uma dada regularidade e não uma fixidez” (SOBRAL, 2009, p.117-118). Assim, estabilidade e mudança estão em uma tensão permanente já que, para o Círculo, não existe o absolutamente “mesmo” nem o absolutamente “novo”. O absolutamente mesmo presumiria uma imutabilidade do mundo humano, e o absolutamente novo presumiria sujeitos que conhecem tudo o que existe para poder criar e identificar (SOBRAL, 2009).

O gênero, conforme o pensamento bakhtiniano, é constituído por três elementos interdependentes – conteúdo temático, construção composicional e estilo – que se unem “no todo do enunciado e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 262). São elementos que não podem ser analisados separadamente, pois na constituição do gênero estão intrinsecamente ligados.

O conteúdo temático está vinculado ao sentido de um texto completo, o que o caracteriza como individual e não reiterável (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006), ou melhor, está relacionado não apenas a forma linguística de como é escrito ou dito, mas também à localização de determinado enunciado, no tempo e na história.

Portanto, deve-se levar em consideração o contexto em que foi produzido tal enunciado. O tema não está ligado somente ao assunto do texto, como é habitualmente caracterizado, mas, sobretudo, à forma como esse conteúdo ganha sentido, como ele se materializa, tendo em vista o contexto em que foi produzido. Interessante arrolar o exemplo mencionado por Fiorin (2006, p. 62), com base nos estudos bakhtinianos, sobre cartas de amor, as quais apresentam o conteúdo temático das relações amorosas, porém, cada uma delas trata de um aspecto específico, com um recorte temático determinado.

A construção composicional, por sua vez, está relacionada à estrutura e à organização textual-discursiva do gênero, sendo que os gêneros apresentam uma grande diversidade e heterogeneidade de composição. Continuando a exemplificar – a partir de Fiorin (2006, p. 62) – a respeito do gênero carta, é necessário localizá-la no tempo, espaço e numa relação de interlocução, pois, dessa forma, os dêiticos empregados podem ser compreendidos. Por esse motivo que as cartas trazem local, data, remetente e destinatário. Já o estilo estabelece ligação com o uso dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, revelando traços da posição enunciativa do sujeito, o estilo individual, dialógico (BAKHTIN, 2003).

Torna-se relevante destacar, embora tenha sido mencionado anteriormente, que os elementos constituintes do gênero – conteúdo temático, estilo e construção composicional – estão indissolivelmente atrelados. Portanto, no estudo dos gêneros, torna-se imperativo contemplá-los, mesmo que, às vezes, seja difícil percebê-los à primeira vista, por estarem sobrepostos. É a partir desses elementos que os gêneros são conhecidos, compreendidos e produzidos.

Todos esses três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 261).

Percebe-se que os elementos que compõem o gênero são caracterizados com base nas atividades humanas. Bakhtin (2003), a fim de discutir a própria natureza do enunciado e a heterogeneidade dos gêneros do discurso, apresenta duas classificações de gênero: os primários e os secundários, como um modo de observar a produção de enunciados mais simples e mais complexos. Nesse sentido,

os gêneros não são estanques, podendo os secundários incorporar e reelaborar diversos gêneros primários “que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2003, p.263).

Os gêneros primários, segundo Bakhtin, fazem parte da esfera cotidiana da linguagem e podem ser controlados diretamente na situação discursiva, tais como bilhetes, cartas, diálogos, relato familiar, ou seja, aqueles que se formaram em situações de uma comunicação verbal espontânea. Já os gêneros secundários fazem parte de um uso mais elaborado da linguagem, dentre eles, o romance, o teatro, o discurso científico, os quais, por essa razão, não possuem o imediatismo dos gêneros primários. Bakhtin salienta que, no processo de formação dos gêneros secundários, “eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2003, p. 263). Logo, é possível compreender que a complexidade da relação entre os dois tipos de gêneros explica a questão da diversidade de gêneros existentes na cadeia da comunicação discursiva. Tal diferenciação, entre primários e secundários, também mostra a complexidade das próprias relações sociais que são constituídas de atividades complexas e elaboradas advindas, muitas vezes, de atividades mais cotidianas e menos elaboradas.

São as características recorrentes dos gêneros que permitem reconhecer suas especificidades e “quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade” (BAKHTIN 2003, p. 285). Sabe-se que Bakhtin (2003) não elaborou uma proposta de categorização dos gêneros e, ao expor o que são gêneros discursivos, aponta caminhos sobre quais pontos são determinantes para se compreender a natureza desse objeto.

[...] o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Essas colocações levam à reflexão de que o aspecto mais importante na noção bakhtiniana de gêneros é não se limitar a um único aspecto, mas observar

seu funcionamento nas interações sociais nas quais ele aparece e o modo como as condições de produção interferem na constituição desses gêneros. Assim, o conceito está fundamentado, antes de tudo, no princípio da interação e não em aspectos formais ou estruturais. Aliás, o aspecto formal é definido em razão da função social do gênero na interação. Para Bakhtin (2010),

Estes ou outros elementos da língua adquirem o perfume específico dos gêneros dados: eles se adequam aos pontos de vista específicos, às atitudes, às formas de pensamento, às nuances e às entonações desses gêneros (BAKHTIN, 2010, p. 96).

Observa-se que, para o autor, é o gênero que orienta as formas utilizadas na constituição do discurso. É possível que se estude os fatores linguísticos, porém, sempre voltado à especificidade do gênero e da situação social, pois, segundo a teoria bakhtiniana, os fatores extralinguísticos e linguísticos se engendram na constituição dos sentidos.

A seção a seguir explanará a respeito da teoria da carnavalização na Idade Média e no Renascimento como uma manifestação de libertação. A questão da libertação vem ao encontro dos pressupostos deste estudo que entende que o palavrão se inscreve numa zona de tensão entre vozes, que parecem transitar entre tons que podem ser associados a uma dimensão do proibido e tons que podem ser associados a uma dimensão do libertador.

1.4 CARNAVALIZAÇÃO: INVERSÃO DE VALORES

Na obra *Problemas da Poética de Dostoievski*, Bakhtin delineou rapidamente o conceito de carnavalização, mas é na sua tese de doutoramento, título negado pela academia de Moscou a Bakhtin (STAM, 2000, p. 42), que abrange a formulação completa sobre o carnaval e a carnavalização. O livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* apresenta o desenvolvimento da teoria da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. Nessa obra, Bakhtin pôde mapear a vida cotidiana da Idade Média e constatou que as pessoas possuíam duas existências: uma que era sujeita às regras e normas de comportamento da sociedade e a outra vivida no espaço da praça –

sem normas e regras, ou seja, livre, cheias de profanações, riso, alegria e sacrilégios. Ao segundo modo de viver é que está associada à teoria da carnavalização proposta por Bakhtin.

As festividades do período carnavalesco na Idade Média – que duravam cerca de três meses (BAKHTIN, 2008a) – eram organizadas pela Igreja ou por órgãos oficiais, pois apenas nessas ocasiões era possível ao cidadão comum libertar-se do tom sério. Segundo Bakhtin, “os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligavam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval” (BAKHTIN, 2008a, p. 04). A carnavalização funcionava como uma válvula de escape das pressões sociais, por meio de um processo de inversão que suspende temporariamente o rigor da hierarquia oficial. Para Bakhtin, o carnaval “é um espetáculo não para ser observado, mas para ser vivido, onde se têm as suspensões das regras, proibições que regem a vida normal” (BAKHTIN, 2008a, p. 06). Observa-se que o carnaval era um período propício à transgressão, à excentricidade, à satirização do mundo.

Bakhtin (2008a, 2008b) compreende a carnavalização como uma linguagem carregada de símbolos e alegorias, em que se pontua a divergência entre o oficial e o não-oficial ou, mais propriamente, busca dessacralizar o instituído, a ordem. Faraco (2009, p. 59) atribui à carnavalização a ideia de um “processo cultural em que há uma alegre inversão de estabelecido”. As manifestações carnavalescas ocorriam sob a forma de festas públicas, ritos e cultos cômicos e especiais, palhaços de diversos estilos, literatura paródica sempre realizada em praça pública. Stam (1992) resume “o carnaval, na acepção bakhtiniana, como o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade” (p.14).

Importante destacar que o conceito de carnavalização não se restringe à literatura e à atividade estética, mas à cultura de uma forma geral, pois ele se manifesta também nas conversas entre amigos ou familiares, ou conversas em volta da mesa, através de xingamentos, palavrões que têm sua valoração relativizada pelo tom de voz e pelos laços de amizade, dentre outros elementos do cotidiano e de datas específicas que também manifestam o carnaval, transposto a cultura e “a arte” (FIORIN, 2006, p. 89).

Essas múltiplas manifestações da cultura carnavalesca subdividem-se em três grandes categorias (BAKHTIN, 2008a): a primeira delas são as formas dos ritos

e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, entre outras manifestações). Isso porque, os festejos de carnaval ocupavam lugar relevante na vida do homem medieval e, além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complexas que enchiam praças e ruas durante dias inteiros, quase todas as festas religiosas apresentavam aspecto cômico popular e público, também assentado na tradição. Vê-se que, com isso, o riso fazia parte das cerimônias e dos ritos civis da vida cotidiana: os bufões e os bobos assistiam sempre às funções do cerimonial sério e parodiavam seus atos, como a proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem e iniciação dos novos cavaleiros. Nenhuma festa se realizava sem intervenção dos elementos de organização cômica de alguma espécie. Para Bakhtin (2008a), pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um mundo paralelo aos quais os homens na Idade Média pertenciam em maior ou menor grau e nos quais viviam em ocasiões determinadas.

A segunda categoria de manifestação da cultura carnavalesca se constitui das obras cômicas verbais, inclusive as paródicas, de natureza diversa: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar. Essa literatura está impregnada da concepção carnavalesca do mundo, utilizando amplamente linguagem das formas carnavalescas até então construídas; tem-se, então, que a literatura cômica medieval desenvolveu-se durante todo um milênio e, mais ainda, se considerarmos que seu começo remonta à antiguidade cristã. Durante esse longo período, surgiram gêneros diversos e variações estilísticas; posteriormente ao Renascimento, vieram dúplices paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso, a paródia sacra. Além disso, existiam outras tantas variedades da literatura cômica latina, como por exemplo, as disputas e diálogos paródicos e as crônicas paródicas.

Interessante mencionar que, na contemporaneidade, também ocorrem as paródias sacras, porém são diluídas no tempo, ou seja, hoje se parodiam discursos sacros não só no período do carnaval; a mídia dá visibilidade, o que aumenta a polêmica e a tensão entre vozes, entre outros aspectos.

É possível trazer exemplos contemporâneos para ilustrar a paródia religiosa. Para tanto, serão trazidas duas situações de dois momentos diferentes. Primeiramente, dois dos cartazes publicitários expostos na Parada Gay de 2011 em São Paulo:



Figura 2 (O Globo 27/06/2011)

A Figura 2¹⁶ pode ser vista como exemplo para a questão da paródia sacra descrita por Bakhtin (2010a); as imagens são associadas a santos católicos como São Sebastião e São João Batista. Nota-se que os santos estão seminus, em posições eróticas e com símbolos representativos da Igreja católica: um livro (sugerindo a Bíblia), auréola (que acompanha as imagens sacras e Cristo), manto (veste sagrada para os católicos) e também nuvens representando o céu. Nesse contexto, percebem-se características que podem ser associadas a uma paródia sacra, porém do século XXI. Há uma mensagem verbal atrelada a cada imagem: “Nem santo te protege. Use camisinha!” Sabe-se que para o catolicismo os santos protegem e concedem milagres, porém uma das possibilidades interpretativas é de que a AIDS é tão malévola e agressiva que nem o milagre pode salvar; a salvação está na proteção, ou seja, no uso do preservativo.

Outro exemplo, também ocorrido na 19ª Parada do orgulho LGBT, no ano de 2015, foi a imagem parodiada da crucificação de Cristo, como mostra a Figura 3¹⁷ a seguir:

¹⁶ Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/brasil/cartazes-da-parada-gay-com-santos-musculosos-causam-polemica-com-igreja-catolica-2117824.html> (Acessado em fev. 2013)

¹⁷ Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/06/bispos-divulgam-nota-contra-uso-de-imagens-religiosas-na-parada-gay.html> (Acessado em: set. 2015)



Figura 3 (G1 11/06/2015)

Esse exemplo indica a expansão da crítica para além do período do carnaval, uma vez que a Parada Gay ocorre em época bem diferenciada desse festejo. É possível, a partir da leitura bíblica, conhecer com detalhes como foi a crucificação de Jesus Cristo. Observa-se no trecho:

Então, Pilatos o entregou para ser crucificado. Tomaram eles, pois, a Jesus; e ele próprio, carregando a sua cruz, saiu para o lugar chamado Calvário, Gólgota em hebraico, onde o crucificaram e com ele outros dois, um de cada lado, e Jesus no meio” (JO 19. 16-18).

Em meio à crucificação, foi colocada uma placa, na parte superior, logo acima da cabeça de Cristo: a expressão, em latim, *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, que significa: “JESUS NAZARENO, O REI DOS JUDEUS” (Jo 19. 19). “I.N.R.I.” são as iniciais dessa expressão (JOÃO 19. 20).

Na Figura 3, a imagem também traz uma inscrição – “Basta/ Homofobia/GBLT” – e apresenta uma pessoa crucificada, que nesse caso é representada por uma atriz transexual. Percebe-se na imagem também características da paródia sacra e indícios de carnavalização do instituído, uma vez que o ícone máximo do catolicismo está sendo representado em uma Parada Gay e em cima de um trio elétrico. Muitos católicos e simpatizantes se sentiram afrontados com a encenação. É possível observar que a imagem de uma transexual crucificada, fazendo parte de uma manifestação popular GBLT, que traz inscrições de protesto na cruz, aponta para uma manifestação considerada agressiva e contundente por parte daqueles que se sentem à margem da sociedade, rejeitados e excluídos. A

chamada paródia sacra, como entende Bakhtin (2008a), parodiava aspectos do culto religioso: liturgia, salmos, evangelhos e orações, e outros gêneros eram igualmente alvo do riso paródico: decretos, epitáfios, testamentos etc., cujo sentido residia no rebaixamento ou destronamento de tudo o que era elevado, dogmático ou sério.

A partir dos eventos Paradas Gays, pode-se fazer uma associação com algumas características da carnavalização bakhtiniana, uma vez que as Paradas Gays também apresentam elementos que visam romper com o instituído, com o estabelecido – muitos homens travestem-se de mulher e vice-versa; aqueles que se sentem oprimidos pela sociedade têm a oportunidade de sair em “praça pública” vestindo o que querem, usando o vocabulário que julgarem adequado, enfim, exacerbar seja da forma que for. Parece também que esses eventos são oportunidades, talvez ímpares, de revelar os aspectos mais profundos da realidade cotidiana – aqueles que talvez sejam perturbadores demais para se mostrar aberta e frequentemente. A Parada Gay perpassa a esfera artística do espetáculo teatral e situa-se nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada como elementos característicos da representação e do jogo teatral vivido como vida real. Esses eventos acompanhados de signos ideológicos carnalizados têm uma função social importante: eles põem em destaque uma crítica, caricaturam problemas sociais, por meio de uma espécie de “choque”, e promovem a discussão dos problemas em voga.

Na terceira e última subcategoria de manifestação da cultura carnavalesca, estão as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, como insultos, juramentos e blasonarias populares, ou seja, expressões através das quais o autor trata da fala cotidiana, em que limites do vocabulário familiar e grosseiro eram apreendidos nos festejos carnavalescos; a ordem católica e feudal séria podia ser rompida em detrimento de uma forma cômica, renovadora. A esse respeito, o carnaval institui uma nova forma de comunicação, baseada no gesto e no vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição das formalidades e etiquetas. As grosserias, palavras injuriosas, blasfêmias e juramentos impregnados pela visão carnavalesca do mundo, dirigidos não somente uns aos outros, mas também às divindades, transcendem o caráter de degradação e adquirem sentido regenerador e renovador da vida, ou seja, definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, ao mesmo tempo humilhante e libertadora.

Bakhtin (2008a, p. 15) destaca que “essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam”. Dessa forma, as palavras criavam um tipo especial de comunicação, ao mesmo tempo ideal e real entre os indivíduos, impossível de ser estabelecido na vida ordinária. Este sistema se dava na medida em que as palavras e gestos eram transpostos para outra esfera de significado: por exemplo, injúria e xingamento que não ofendem; pelo contrário, traduzem amizade e intimidade entre os sujeitos. No vocabulário, as grosserias, blasfêmias, juramentos, palavrões eram usados porque transgrediam as regras de comunicação verbal formal da Igreja e do Estado, pois o simples fato de não ser permitido na esfera oficial valorizava e autorizava o uso desse vocabulário proibido.

Além das subcategorias, outra ideia importante acerca do conceito de carnavalização é a de que, durante as manifestações carnavalescas da Idade Média, os espetáculos eram dominados pela linguagem não-oficial, ou seja, nesse espaço temporal dominava a vida pública e, por isso, era comum o uso do vocabulário distante do convencionalmente denominado “bom tom”, havendo um rompimento com a atmosfera séria. Sabe-se que quanto mais oficial é a linguagem, mais hierárquica é a sociedade, mais fronteiras estáticas – fenômenos instituídos pela concepção do mundo oficial – são impostas entre as pessoas. E a linguagem familiar, não-oficial, durante as festas populares, driblava essas fronteiras estáticas. Nos dias atuais, em oposição, o uso de palavrões não ocorre num determinado momento, num determinado período como na Idade Média; ao contrário, são usados em variadas ocasiões e por diversificadas classes sociais. Claro que há, ou deveria haver, por exemplo, consciência da sociedade de adequar o dizer a situações específicas, como não proferir palavrões em uma audiência perante um juiz de direito, ou ainda na Igreja por ser “a casa de Deus”. Mesmo assim, um ponto em comum com a Idade Média é, por vezes, o uso dessas palavras com intuito não de ofender e sim significar amizade, intimidade ou até elogio.

Bakhtin (2008a) ainda teoriza que os palavrões no carnaval se encaixavam na esfera livre da linguagem familiar e “contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade” (p.15). A linguagem obscena e vulgar era igualmente valorizada e entendida como forma de expressão da criatividade da linguagem popular. Por isso, na carnavalização não há pudores nem censuras, palavras (como “merda”) são comumente utilizadas, parecendo ferir a decência, mas sem perder o caráter

artístico apresentado pelo termo (FILHO, s.d.). Assim, a noção de carnavalização como uma libertação das regras de etiqueta e das boas maneiras figura essa abolição daquilo que é normativo. Em outras palavras, para se sentirem livres da escravidão dos bons costumes, as pessoas necessitavam do sentimento de “desordem”, como se precisassem se ver em “um mundo novo” sem taxações, autoritarismos ou dogmas a serem seguidos. Nesse contexto e após o estudo das reflexões de Bakhtin (2008a, 2008b), talvez seja possível considerar que o uso atual de palavras nos discursos na sociedade tenha elementos que possam ser associados às manifestações de liberdade e culturais realizadas na Idade Média.

As três subcategorias das manifestações da cultura carnavalesca, a saber, a) formas dos ritos e espetáculos, b) obras cômicas verbais de diversa natureza e c) diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, embora bastante heterogêneas, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras. O elemento que unifica a diversidade de manifestações carnavalescas e lhe confere a dimensão cômica é o riso, um riso coletivo que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico, mas que não se limita a ser negativo e destrutivo: antes, projeta o povo-que-ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza.

Assim, atrelado aos estudos referentes à carnavalização (BAKHTIN, 2008a), está o riso, que assumiu papel profícuo na formação da cultura popular. Dentro desse contexto, Bakhtin (2008a) debruçou-se sobre as várias formas de comicidade da Idade Média, analisando especificamente o caráter não-oficial presente nas manifestações cômicas expressas pelo povo. Seguindo essa perspectiva, o autor concluiu que tais formas terminavam tendo o seu sentido modificado, transformando-se finalmente nos modos fundamentais de expressão da sensação popular no mundo, da cultura popular. É nesse sentido que Bakhtin (2008a, p. 10) considera o riso como um “patrimônio do povo [...] todos riem, o riso é geral”. De acordo com Faraco (2009, p. 70):

O processo dialógico é concebido como infindo, inesgotável. As forças centrífugas – das quais o riso e a carnavalização sejam as mais fortes – corroem continuamente todos os esforços de centralização discursiva. Assim, na lógica de Bakhtin, não há (nem nunca haverá) um ponto de ‘síntese dialética’, de ‘superação definitiva das contradições’ (FARACO, 2009, p. 70).

Entende-se, então, que a carnavalização para Bakhtin caracteriza-se como a celebração do riso, do cômico e, nessa direção, a paródia é o elemento que mais se aproxima da carnavalização, pois modifica a ordem pré-estabelecida, pelo deboche e pela sátira da realidade. Assim, a carnavalização está relacionada ao “aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso” (BAKHTIN, 2008a, p. 73). Logo, a paródia compreende justamente esse universo de inversão, de deslocamento, de contradição, de dessacralização, próprio da literatura carnavalizada.

Bakhtin (2008b) postula categorias também para a carnavalização, as quais nomeia como: a) o livre contato familiar entre os homens, em que a hierarquia é rompida e os indivíduos, normalmente distantes uns dos outros, aproximam-se; b) a excentricidade, que, associada ao contato familiar entre os homens, permite a livre expressão e revelação “de aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 2008b, p.140); c) as chamadas *mésalliances* carnavalescas, que, também aliadas à familiarização, unem opostos – o sagrado e o profano (relação com a Figura 3, santos católicos sendo profanados em praça pública), o elevado e o baixo, por exemplo; e d) a profanação, relacionada com todo o sistema de rebaixamentos e descidas do carnaval, como o rebaixamento do que é elevado. Importante destacar, nesse momento, a advertência do autor de que o discurso carnavalizado não é orientado para a crítica, mas para uma relativização alegre, que remete ao ritual carnavalesco vivido na praça pública.

Por fim, vê-se, pelo exposto, que no período de carnaval, todos os homens se tornavam iguais e toda distância era eliminada. Quando esse fenômeno ocorria, estava em vigor uma categoria específica: o livre contato entre os homens que, em suas vidas fora do contexto carnavalesco, eram separados pela hierarquia social, mas, ao estarem envolvidos no carnaval, entravam em contato livre na ação carnavalesca.

Considerando o exposto neste capítulo, buscou-se apresentar conceitos da teoria da linguagem bakhtiniana, importantes para a presente pesquisa. Conhecimentos sobre princípio dialógico, signo ideológico e palavra, bem como reflexões referentes a gêneros discursivos e aspectos relativos à carnavalização embasam teoricamente as análises realizadas. Para ilustrar parte das reflexões teóricas, foram abordados gêneros discursivos diversos, como charge e campanha publicitária.

No próximo capítulo, são apresentadas considerações sobre o cinema e sua repercussão na sociedade, o cinema brasileiro e o uso do palavrão em diferentes esferas sociais.

2 FALANDO SOBRE CINEMA E PALAVRÃO

O presente capítulo está dividido em três partes. A primeira – *Questões sobre arte, cinema e sociedade* – apresenta algumas reflexões a respeito do conceito de arte. Na sequência versa sobre cinema, salientando que é uma das tecnologias que despontou desde sua criação e que, até os dias atuais, lota as salas de exibição; é considerado arte para as massas.

A seguir, na subseção *Cinema brasileiro – um breve panorama*, são destacados pontos e datas importantes relativos ao cinema nacional, uma vez que se trata do fio condutor para o entendimento do cinema produzido nos dias atuais. Como este estudo busca o cinema nacional como matéria prima para a análise do palavrão, uma seção que resgata obras significativas para a filmografia nacional é relevante.

Na seção de encerramento do capítulo – *Palavrão: uma palavra mais que popular* – é apresentado um apanhado a respeito do uso do palavrão e curiosidades atreladas a ele, já que esse signo ideológico está presente no dia a dia da sociedade, acompanhando situações de tensão, de valores e transformações sociais.

2.1 QUESTÕES SOBRE ARTE, CINEMA E SOCIEDADE

O presente tópico trabalha com o pressuposto de que arte é uma manifestação de linguagem, possuindo funções de comunicação e de expressão. Uma obra de arte não pode ser somente entendida como a expressão de sentimentos internos do artista, da mesma forma que a fala não é somente a exteriorização objetiva da atividade mental do indivíduo, através de um código de signos.

Mas o que é afinal expressão? Sua mais simples e mais grosseira definição é: tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores. A expressão comporta, portanto, duas facetas: o conteúdo (interior) e sua objetivação exterior para outrem (ou também para si mesmo) (BAKHTIN, 2006, p. 115).

Aquele que fala (ou escreve, ou interpreta, isto é, compõe uma obra) deve sempre pressupor que outro sujeito receberá os signos das linguagens utilizadas, seja percebendo ou interpretando seus conteúdos. A obra de arte nunca é somente expressão do artista ou criação de formas (do ponto de vista da produção), nem somente comunicação com o público ou apresentação de conteúdos (do ponto de vista da recepção), ou seja, toda a obra de arte expressa e comunica.

Volochínov/Bakhtin (2011) atenta para essas questões relacionadas à arte, quando critica o fato do fechamento da arte em si mesma: como se ela não fizesse parte de um conjunto valorativo social, no qual estão inseridos o produtor e o leitor do objeto artístico. Nesse sentido, retoma mais uma vez a importância do contexto histórico para o entendimento da arte em sua plenitude enunciativa. No ensaio *A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica* (Volochínov/Bakhtin, 2011, p. 04), busca-se “tentar alcançar um entendimento do enunciado poético” e, para tanto, o Círculo de Bakhtin propõe um método sociológico que reage-responde ao mesmo tempo à poética histórica, ao método formal e aos métodos sociológicos historicistas, que postulam a separação entre forma-conteúdo e teoria-história. Percebe-se dessa forma que deve haver todo um cuidado ao se realizar a análise de uma obra de arte, ou melhor, de não fechá-la em si própria, já que a tendência de investigação é limitar-se aos elementos estéticos constitutivos dos diálogos interiores e eximir o princípio social de tais diálogos.

A arte, sob a ótica bakhtiniana, pode revelar a relação do indivíduo com um mundo possível não oficial, ou seja, aquele mundo onírico, floreado e abstraído de qualquer julgamento – como pretendia o autoritarismo estético (a forma pela forma e esta como incontestável manifestação do sempre belo, o mundo do sonho, da fantasia) – é por completo devastado pela interferência da história e da cultura bakhtiniana (VOLOCHÍNOV/BAKHTIN, 2011).

Pode-se dizer que a arte deixa de se opor à realidade para tornar-se uma justificativa estética dessa, o que significa dizer que a literatura ou o cinema, por exemplo, carregam em si a própria estrutura social com suas regras e, nos dizeres bakhtinianos, a arte pode, também, apresentar-se como uma forma de resistência ao autoritarismo de tais regras sociais.

O cinema é visto como uma obra de arte que, segundo Lipovetsky e Serroy (2009), nasceu com data fixa, ao contrário de todas as outras artes, o cinema é, por essência e forma de produção, a arte das massas. O surgimento do cinema ocorreu

no fim do século XIX e disseminou-se rapidamente por vários países. Em dezembro de 1895, no Salão *Indien*, localizado no subsolo do *Grand Café de Paris*, no *Boulevard des Capucines*. Segundo o crítico de cinema Pedro Butcher (2005), em diversos países o cinema consolidou-se como uma das formas hegemônicas de arte e de entretenimento, a ponto de se dizer que o século XX foi o "século do cinema".

É relevante salientar que a arte cinematográfica contribui direta e significativamente para a formação dos sujeitos do ponto de vista da formação educacional e cultural.

O cinema é um instrumento precioso e poderoso, por exemplo, para ensinar o respeito aos valores, crenças e visões de mundo que orientam as práticas dos diferentes grupos sociais que integram as sociedades. Ir ao cinema, gostar de determinadas cinematografias, desenvolver os recursos necessários para apreciar os mais diferentes tipos de filmes, longe de ser apenas uma escolha de caráter exclusivamente pessoal, constitui uma prática social importante que atua na formação geral dessas pessoas. Em sociedades audiovisuais como a nossa, o domínio dessa linguagem é um requisito para o bom trânsito pelas mais diferentes áreas do conhecimento. O cinema é uma produção cultural que veicula histórias fictícias ou documentais e proporciona aprendizagens variadas sobre a diversidade humana (DUARTE, 2002, p. 21).

A citação corrobora com a ideia de que o cinema é compreendido enquanto prática social, pois o significado cultural de um filme depende do contexto em que é visto ou produzido. Nesse sentido, os filmes trazem uma série de convenções, representações e padrões sociais, de forma que façam sentido para o público (DUARTE, 2002). Pressupõe-se que o autor, ao elaborar sua obra cinematográfica, tem por objetivo um determinado público e isso influenciará o modo de construção e conteúdo do enunciado. O filme é construído em função desse interlocutor e variará de acordo com seu destinatário, se a um mesmo grupo social ou a uma pessoa de diferente nível de hierarquia. Desse modo, a linguagem fílmica é delimitada conforme esses aspectos, 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 próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN, 2006, p.113).

Segundo os teóricos da área do cinema Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p.07), “desde que se impôs como espetáculo de massa, o cinema suscitou o interesse de filósofos, sociólogos, psicólogos e também de alguns críticos de arte ou jornalistas um pouco mais perspicazes que os outros”. Atrelado a essas ideias estão

os estudos de Robert Stam – teórico e professor da Universidade de Nova Iorque – que estuda o cinema brasileiro e direciona muitas de suas pesquisas sobre cinema para a perspectiva bakhtiniana, como *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa* (1992); os capítulos *O formalismo russo e a escola de Bakhtin*, em *Introdução à teoria do cinema* (2010) e *Bakhtin e a crítica midiática*, em *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia* (2010).

Stam (1992, p.23) salienta que, para Bakhtin, não existe significado literário externo à comunicação social e acrescenta que

a literatura reflete, ou melhor, refrata o conjunto do horizonte ideológico do qual ela própria faz parte. Refrata os ‘discursos’ circundantes de outras esferas ideológicas, e por sua vez incide sobre esses outros discursos (STAM, 1992, p. 23).

Sendo o cinema um construtor de subjetividades, é meio e instrumento de estratégias políticas ligadas à cultura, que capta a complexa realidade social associando a dinâmica do movimento ao visível e audível. Imagem, som e escrita elaboram e reconstroem realidades socialmente vividas. Assim, Stam (1992) percebe o cinema como um importante meio de comunicação, criatividade, histórias e identidades, sendo uma forma possível de tematizar a sociedade.

Fica a reflexão baseada no conhecido adágio que diz “a arte imita a vida” ou seria “a vida que imita a arte”? A eterna relação da produção artística – sobretudo a cinematográfica – com a sociedade é intensa e, por vezes, complexa por definição. Variados aspectos presentes na sociedade motivaram a criação de filmes que, durante anos, marcaram o imaginário humano. Assim como, em contrapartida, muitas características advindas do cinema motivaram a existência, e por que não dizer incorporação, de conceitos cinematográficos no cotidiano da sociedade, ditando moda e até comportamento. Dessa forma, a representação do mundo feita num filme é carregada de concepções político-ideológicas daqueles que o produzem, é um registro na forma de ficção ou realidade documentada, uma representação, um ponto de vista de uma dada época, expressão do pensamento social de uma determinada comunidade ou grupo social.

Além de entretenimento, o cinema representa uma ferramenta com potencial de aprendizado para todo tipo de público. Indo nessa direção, nos últimos tempos, o cinema tem feito parte da prática curricular de algumas escolas. O cinema, no contexto da mídia-educação, pode ser entendido a partir de diversas dimensões –

estéticas, cognitivas, sociais e psicológicas – ou seja, “a educação pode abordar o cinema como instrumento, objeto de conhecimento, meio de comunicação e meio de expressão de pensamentos e sentimentos” (FANTIN, 2011, p. 110).

Alguns estudiosos, como Fantin (2006, 2011), Bergala (2008) e Reia-Baptista (1995), argumentam em favor da inserção do cinema no ensino, e experiências em diferentes contextos socioculturais demonstram a importância da relação cinema-educação. Bergala (2008) alega que os filmes possibilitam um confronto do estudante com uma forma de alteridade a qual não teria acesso em outro espaço, e a escola deve propor alternativas a isso mostrando o que as leis do mercado tornam cada vez mais difíceis.

Outra questão atrelada à educação, cinema e literatura é em relação às adaptações fílmicas de clássicos literários tanto nacionais quanto estrangeiros. As reproduções fílmicas receberam e ainda recebem muitas críticas no sentido de realizar adaptações superficiais, de não compreender o verdadeiro sentido da obra literária e até mesmo de as desvirtuar. Porém, no livro *A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação*, do professor Stam (2008), que aborda adaptações, que vão desde “Dom Quixote” até “Macunaíma”, esse pensamento tende a ser desmistificado, mostrando que o cinema não é a literatura em imagens, mas que possui linguagem e recursos próprios. Para levar a cabo as adaptações, o autor aponta que é preciso “desempenhar transformações temporais e sobreposições espaciais” (p.18), além de “fusões e deslocamentos metonímicos e metafóricos” (p.33), de modo a criar um diálogo entre o livro e o filme. Percebe-se que o autor mostra a relação de uma linguagem para outra, mostrando que o cinema não está subordinado à literatura e não é uma arte menor, concedendo, assim, nova credibilidade à arte da adaptação. Segundo Stam (2008), todas as adaptações são “infiéis” e dialogam umas com as outras, ao gerarem obras distintas. O autor evidencia que todo texto é um diálogo intertextual. Uma obra sempre pode originar outra obra distinta por meio de um olhar diferente. As referências de textos anteriores, assim como diferentes leituras, sempre serão perceptíveis aos leitores e espectadores mais atentos.

Entre a relação da literatura com o cinema há uma questão de prestígio comparativo uma vez que é mencionado por alguns, segundo Stam (2010, p. 26), que “a literatura, em particular, com frequência tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais ‘nobre’ que o cinema”, tendo como

motivo para essa posição a sutileza da escrita para expressar os sentimentos e os pensamentos. Porém, na visão de Stam (2010), ocorre o contrário: o cinema seria mais adequado para expressar sentimentos, emoções, pensamentos, devido à reunião de variados recursos, e que a expressão verbal (oral e escrita) é mais um meio dentre eles, e menciona ainda a densidade informacional contida nas imagens de que fazem parte também aspectos não-visuais (som fonético, ruído e música) e aspectos visuais-verbais (material escrito, articulações labiais da fala).

Interessante trazer para as reflexões referentes ao cinema que o formalismo russo europeu, por volta de 1915, aplicou seus métodos científicos de estudo não só à Linguística e à Literatura, mas também à nascente arte do cinema, que seria merecedora de sua própria “poética” por meio daqueles formalistas vinculados ao cinema como roteiristas e consultores (STAM, 2010). Os formalistas, chegados ao cineasta russo Serguei Eisenstein, partilhavam uma espécie de tecnicismo, ou seja, preocupações com os materiais e procedimentos do ofício. Procuravam uma base científica para o estudo de algo subjetivo: a estética. Os teóricos, após desenvolverem o que chamaram de “literariedade” que são as características que fazem um texto ser classificado de literário, ou melhor, as “formas com que o texto empregava o estilo e a convenção e a sua capacidade para meditar sobre as próprias qualidades formais” (STAM, 2010, p. 65), estenderam essa noção ao cinema por meio da análise da estrutura fílmica.

O Círculo de Bakhtin, durante o período tardio do formalismo russo, desenvolveu uma crítica ao método formalista, que traria implicações para a teoria do cinema. Apesar de concordarem em alguns aspectos, como exemplo a visão da “literariedade”, tomando-a como uma diferenciadora de textos denominada desfamiliarização pelos formalistas, os bakhtinianos não concordavam com o a-historicismo e com a falta de componentes sociais nas ideias dos formalistas. Não há como negar a influência dos conceitos de Bakhtin em várias áreas das ciências humanas no século XX, e quanto aos formalistas russos, apesar de não estudarem profundamente o cinema, suas ideias serviram de base para várias teorias dessa arte desenvolvidas ao longo do século passado.

Para Stam (2010, p. 99) “a teoria do cinema nutre uma particular obsessão por sua ilustre antepassada, a literatura” e, além disso, também nutre simpatia pela literatura e pelo cinema brasileiro, uma vez que se pode afirmar que Stam é um

brasilianista¹⁸ e, como tal, não poderia deixar de analisar obras nacionais. Entre tantas, *Macunaíma* (1928), adaptada para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade em 1969. Para o teórico, o filme capta a essência da obra literária, aproveitando bem as possibilidades políticas e artísticas da adaptação. Andrade filmou *Macunaíma* no auge da ditadura e transferiu o enredo para o mesmo período, condensando no filme não apenas uma crítica ao militarismo, mas também as efervescentes manifestações culturais brasileiras do período.

Robert Stam (2010) associa as teorias bakhtinianas ao cinema tanto internacional quanto nacional, mesmo tendo uma distância temporal relativamente significativa entre as teorias bakhtinianas e os estudos referentes ao cinema de Stam. Ciente deste afastamento e sabendo que Bakhtin não formulou suas teorias com base na sétima arte, Stam (2010, p. 227) afirma que “Bakhtin propõe conceitos extremamente sugestivos que se podem extrapolar para a análise do cinema”. A noção de dialogismo, proposta por Bakhtin e mencionada no capítulo teórico deste estudo, é trabalhada por Stam (1992, 2010) em suas obras. Stam (1992) vê o dialogismo bakhtiniano como um princípio relevante para o cinema e para os estudos culturais em geral e o define como “a relação necessária entre um enunciado e outros enunciados, utilizando a palavra ‘enunciado’ no sentido amplo que lhe dá Bakhtin”.

Dessa forma, o cinema como linguagem também implica considerar que é uma ponte que se forma entre um Eu e um Outro. Bakhtin/Volochínov (2006) acaba por valorizar não só o locutor como também o interlocutor, pois, se por um lado essa ponte tem por sustentação o Eu, ela necessariamente precisa de um segundo ponto, o Outro. Logo, 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. Interessante ainda ressaltar sobre a questão da linguagem como cinema, ao passo que é feito um tipo de jogo em que os participantes do processo de interação verbal têm a intenção de agir um sobre outro. O autor da obra fílmica procura agir sobre o público, valendo-se de suas posições axiológicas, via signo ideológico, e marcando ora um encontro conflitante ora consensual, pois o público pode aceitar em todo, em parte ou ter um pensamento completamente distinto do representado. O todo que compõe um filme é parte de

¹⁸ Segundo Almeida (2001), o estudioso estrangeiro de temas brasileiros é identificado usualmente como "brasilianista".

uma vasta engrenagem discursiva que forma um jogo significativo de representações da realidade. Cada engrenagem apresentada é composta de significações e são criadas de acordo com as vozes que perpassam os sujeitos criadores. Cabe aqui o pensamento bakhtiniano de que todas as artes, até nas coisas mais estáticas, estão repletas de subjetividade (BAKHTIN, 2003, p.340). São essas múltiplas vozes responsáveis por dar aos closes, planos, luzes e sombras sentidos necessários para a compreensão de um filme.

Nos estudos de Bakhtin, referentes ao gênero discursivo (2003), o autor deixa claro que os gêneros estão intimamente relacionados à produção dos enunciados, pois todo o enunciado vivo é realizado dentro de um contexto, evocando um gênero específico para materializá-lo. Sendo assim, a compreensão de um dizer vem acompanhada de uma atitude responsiva ativa e vem repleta de respostas, fazendo com que o interlocutor se torne o locutor. No cinema, o filme convoca essa atitude responsiva ativa, seja por meio dos diálogos encenados ou na recepção do público. Com relação aos diálogos fílmicos, o locutor/personagem delimita e dispõe de modo a responder na tela, tanto ao interlocutor/personagem (que aguarda uma réplica) quanto ao seu interlocutor/diretor, que, por meio desse diálogo das personagens, deixa revelar seu entendimento e expectativas com relação a discursos anteriores que convergem ou divergem de sua visão. Já com relação à recepção do público, instaura-se um arsenal de novas possibilidades de sentidos de acordo com as ideologias vivenciadas. Assim, o espectador nunca será neutro diante da obra cinematográfica, pois assiste de um lugar que o constitui como sujeito social e o situa ideologicamente, podendo (co)construir suas significações culturais e discursivas e transformando suas ações, pois “cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte” (BAKHTIN, 2003, p. 272).

A partir dos textos bakhtinianos, pode-se depreender que, por meio dos gêneros discursivos, emergem variadas vozes que atravessam os enunciados e, conseqüentemente, as obras artísticas (mesmo que se diferenciem do cotidiano), pois se estruturam igualmente como elos na esfera comunicativa, adquirindo aspecto único, uma vez que são assinaladas pela individualidade do seu autor e por sua visão de mundo.

Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: as obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras das correntes hostis combatidas pelo autor, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 279).

Na esteira bakhtiniana de estudo sobre gêneros, é pertinente considerar o cinema como discurso, no qual diferentes gêneros se relacionam, ou seja, pode-se considerar o cinema como uma mídia na qual há um engendramento de vários gêneros.

Observa-se que o cinema, considerado como um enunciado complexo, mostra-se como participante ativo do processo comunicativo. Durante a exibição fílmica, é possível perceber a natureza enunciativa da obra, pois se observa o lugar de onde o locutor/autor/diretor enuncia, sua visão de mundo, sua subjetividade, sua individualidade, suas escolhas discursivas que são direcionadas para a réplica do espectador como uma possibilidade real de resposta. Observa-se que, também no cinema, os gêneros discursivos organizam e estruturam os enunciados. A temática escolhida e o projeto enunciativo do autor/diretor engendram-se às formas composicionais do gênero, e o espectador de um gênero específico o seleciona não por impulso, mas sim por uma escolha prévia.

Agregador trazer para as reflexões sobre arte, cinema e sociedade as contribuições de Lipovetsky e Serroy (2009) a respeito do cinema na contemporaneidade. Os autores propõem uma periodização da história do cinema dividida em quatro fases. A primeira, compreendida entre 1916 a 1927, corresponde ao cinema mudo, traduzindo o que os autores chamam de *modernidade primitiva*. É o momento de busca do estatuto de arte, tomando como referência o teatro. No seguimento, passa a ficar mais complexo e volta-se para a literatura romanesca, abrindo caminho para a expressividade dos atores, época marcada por mímicas hipertrofiadas e maquiagens exageradas. Já, a segunda fase, chamada de *modernidade clássica*, engloba o início dos anos de 1930 até 1950 (idade de ouro do cinema americano). Nesse momento surgem várias novidades técnicas, atreladas ao advento do cinema falado e, na sequência, ao surgimento da introdução da cor e das telas panorâmicas. Nessa fase o cinema era o principal meio de entretenimento, uma vez que os filmes tinham um sistema narrativo fluido e claro, histórias com cronologia linear, características de narrativas simples. Ainda que passe por um

período entre guerras, o cinema clássico permanece forte também nos anos pós-guerra e torna-se o grande cinema de referência.

A terceira fase, entre os anos de 1950 e 1970, é denominada de *modernidade modernista e emancipadora*. Nessa fase ocorreu a independência dos criadores em relação aos grandes estúdios; faz-se um cinema de autoria, de linguagem contestatária, de liberdade em relação ao roteiro, de filmagens realizadas nas ruas. Percebe-se uma ruptura com o modelo clássico cinematográfico. A quarta e última fase, denominada de *hipermoderna*¹⁹, ocorre a partir dos anos 1980. Essa “quarta idade do cinema” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 22) se dá quando a dinâmica da individualização e da globalização subverte a ordem do mundo como uma representação à nova modernidade que está se construindo.

A fase que se destaca, dentre todas, é a quarta, uma vez que as antecedentes foram marcadas por inovações significativas, entretanto eram limitadas. No quarto momento, todo o conjunto que envolve uma obra cinematográfica – criação, produção, promoção, difusão, consumo – tem importância. Torna-se possível observar, a partir de Lipovetsky e Serroy (2009), que a modernidade do cinema ocorreu nas fases precedentes e que na quarta se vive uma nova era cinematográfica, isto é, a história hipermoderna do cinema: “a época hipermoderna consagra o cinema sem fronteiras, a cinemania democrática de todos e feita por todos. Longe da morte proclamada do cinema, o nascimento de um espírito cinema que anima o mundo” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 27).

Atrelado à época hipermoderna – onde tudo se amplifica, há individualização dos sujeitos e isso interfere no comportamento e modo de vida, efemeridade, consumo excessivo – o cinema não poderia ficar alheio a esses acontecimentos. Dessa forma, entrou na hipermodernidade com o mundo que o rodeia, sobretudo com as novas técnicas de produção, cenários 3D digitais, equipamentos sonoros capazes de gerar maior realismo, projeções digitais, entre outras inovações, que permitem a passagem de uma arte de ilusões para uma arte de excessos infundáveis do virtual, sendo chamado de hipercinema (LIPOVETSKY e SERROY, 2009).

Pode-se depreender que na hipermodernidade tudo é exagerado, há um excesso de informações nos múltiplos veículos de comunicação, até mesmo no

¹⁹Mais detalhes a respeito desse tipo de modernidade podem ser consultados no livro *Os tempos hipermodernos*, de Gilles Lipovetsky (2004).

cinema. Observa-se que as modificações sociais também estão presentes no hipercinema, este desejo de viver com mais intensidade se reverte nele. Segundo Lipovetsky e Serroy (2009, p. 49):

A sociedade hipermoderna é aquela em que as forças de oposição à democrática, individualista e mercantil não são mais estruturantes e, com isso, é lançada a uma espiral hiperbólica, a uma escalada paroxística nas esferas mais diversas da tecnologia, da vida econômica, social e mesmo individual. Tecnologias genéticas, digitalização, ciberespaço, fluxos financeiros, megalópoles, mas também pornografia, condutas de risco, esportes radicais, performances, happenings, obesidade, dependência de drogas: tudo aumenta. Tudo se extremiza e se torna vertiginoso, “sem limite”.

Toda essa modernização exagerada é o que se vê no cinema contemporâneo (LIPOVETSKY e SERROY, 2009). Nas obras cinematográficas se tem cada vez mais o excesso em relação às imagens e aos temas abordados. Dessa forma, todo esse aumento significativo mostrado atualmente nas telas é caracterizado, segundo Lipovetsky e Serroy (2009), por três tipos de imagens fundamentalmente inéditas, todas portadoras de uma lógica “híper”. Dessa forma, o hipercinema pode ser dividido em três conceitos fundamentais: a imagem-excesso, a imagem-distância e a imagem-multiplex. A imagem-excesso vai ao encontro do que o próprio nome remete, excesso, isto é, nas cores, no som, nos efeitos visuais e na velocidade dos planos, os filmes ficam cada vez mais longos, a ultraviolência é utilizada, o abuso dos vícios, de personagens em extremo, do sexo mostrado claramente, tudo por uma procura de um cinema que toque profundamente nas sensações dos sujeitos.

Já a imagem-distância foca no emprego de continuações e sequências, até mesmo da pré-sequência que apresenta os fatos anteriores à história original, além da repetição, muitas vezes com continuação tardia, *remakes*, paródias e a utilização do cinema como referência para ele próprio. Na imagem-multiplex ocorre aquilo que os autores denominam de simplex, isto é, neste conceito existe a quebra da narrativa, os filmes não precisam ser mais lineares, podem ter fragmentação na tela e utilizar com maior frequência personagens atípicos, muitos deles como um próprio reflexo da sociedade em que vivemos, contendo uma multiplicação das idades, podendo tratar mais claramente de minorias.

Os conceitos mencionados têm como denominador comum a construção de um cinema livre de normas passadas, de convenções estéticas e morais de outros momentos. Segundo Lipovetsky e Serroy (2009), o cinema em sua forma

contemporânea mostra um sistema semelhante ao que conduz dos meios de comunicação de massa às hipermídias, do capitalismo ao hipercapitalismo, do consumo ao hiperconsumo. Assim, o cinema contribui para o lançamento de tendências e influencia o modo de ser e de fazer dos sujeitos. O cinema, na verdade, é uma “arte cujos efeitos são versáteis e fugazes como os da moda” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 43).

Na contemporaneidade, o cinema tem a tendência de tratar das diferentes realidades cotidianas, das diferenciadas classes sociais, mostrando temáticas que abrangem desde os mais abastados financeiramente até os mais pobres, dos indivíduos com formação acadêmica até os analfabetos. Dessa forma, o cinema mostra uma diluição nas fronteiras que são próprias da hipermodernidade. Essa diluição é perceptível nas temáticas abordadas pelo cinema e que são próprias de uma sociedade do consumo.

Com base no explanado a respeito de arte, cinema e sociedade, este trabalho percebe o cinema como sendo produtor de significados culturais, sendo revelador e modelador das representações sociais. Assim, “o cinema faz parte de um largo espectro de representações mediáticas” (STAM, 2008, p. 342), tornando-se um reflexo do meio social, econômico, político e cultural refletindo “o comércio mental do homem com o mundo” (MORIN, 1997, p. 234). Assim, torna-se relevante para esta pesquisa, além de refletir sobre o cinema como um todo, trazer um pouco da caminhada do cinema brasileiro inserido no contexto da hipermodernidade, uma vez que os filmes estudados são nacionais.

2.1.1 CINEMA BRASILEIRO – UM BREVE PANORAMA

Em 8 de julho de 1896, no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, à Rua do Ouvidor, 57, às duas horas da tarde (VIANY, 1987, p. 33), é exibida a primeira película em solo brasileiro. Um ano mais tarde, o imigrante italiano Paschoal Segreto trouxe *A sala de novidades de Paris* que seria a primeira sala de cinema fixa, onde o filme *Vista da Baía de Guanabara*, produzido em junho no Brasil pelo também italiano Alfonso Segreto, foi rodado.

Desde o início do século XX, o cinema se desenvolveu no Brasil, tanto em termos artísticos quanto econômicos. Pela história do cinema brasileiro, vê-se a luta

por uma estética e temática que valorize o nacional, vê-se a concretização de inúmeros filmes que retratam a história do povo brasileiro em suas diversidades regionais e culturais. E ainda, vê-se a influência das adaptações literárias ao cinema, produções que são responsáveis por vários sucessos de público e crítica, como de premiações em festivais renomados para o cinema nacional (BALOGH, 2005).

As primeiras produções nacionais de grande porte foram realizadas por proprietários de salas de cinemas do Rio de Janeiro e São Paulo, as quais eram reconstituições de crimes famosos, como *O crime da mala*, de Francisco Serrador (1908)²⁰, e *Noivado de sangue*, de Antonnio Leal (1909)²¹. Ao mesmo tempo surge o cinema “cantado” cujos atores dublavam-se por trás das telas. O cinema nacional, a partir de 1911, é marcado por um número significativo de produções de adaptações literárias, entre elas *A viuvinha*, de (1916)²², *Ubirajara* (1919)²³ e *O Guarany* (1926)²⁴. Por outro lado, com a invasão de empresários norte-americanos, que trataram logo de instalar o Cinema Avenida no Rio de Janeiro, há uma queda significativa na produção de filmes nacionais e somente distribuição de filmes estrangeiros. É marcada então a primeira grande crise do cinema brasileiro. Até então existia apenas o cinema mudo, mas a iminência de um cinema sonorizado, inicialmente, causou temor àqueles que viam o cinema como a sétima arte. Porém, os efeitos sonoros e diálogos entre as personagens fizeram dessa nova possibilidade tecnológica um sucesso de mercado. Para Viany (1987, p. 83), “o cinema falado provocou no Brasil as mesmas controvérsias que ocorreram por todo o mundo, e não faltavam os estetas que vaticinavam um fim rápido e inglório para o monstrengo”. Na margem oposta àqueles que enxergavam as vantagens mercadológicas do uso na língua pátria em detrimento às línguas estrangeiras, Ademar Gonzaga acreditava que o público preferiria filmes em português ao invés da leitura na tela, sobre a imagem (BERNARDET, 1979, p. 11).

Segundo Viany (1987), no ano de 1929, surge o primeiro filme brasileiro²⁵ com som chamado *Acabaram-se os otários*, de Luiz Barros; *Coisas nossas* (1931), de Wallace Downey, é um musical cantado em português, com cantores brasileiros,

²⁰ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: nov. 2014)

²¹ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: nov. 2014)

²² Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: nov. 2014)

²³ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

²⁴ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

²⁵ Segundo Viany (1987), muitos filmes brasileiros desse período, seus negativos e cópias se perderam e atualmente existem poucos e breves fragmentos de suas imagens.

e de grande sucesso. Nos anos 30, filmes norte-americanos passam a entrar isentos de taxas alfandegárias e começam a difundir, em revistas especializadas de cinema, os mitos e estrelas de Hollywood. Nos anos 40, as distribuidoras dos filmes norte-americanos investem cada vez mais na publicidade e nos cinemas, no que se refere à aparelhagem do som, assim, os brasileiros acabam se acostumando com filmes legendados. Com esse cenário de invasão americana, é criada no Rio de Janeiro por investidores nacionais a Atlântida Cinematográfica; nesse momento o cinema brasileiro está associado à produção e exibição de filmes. Aos poucos, as histórias dos filmes desse momento exploram a comédia de costumes, a partir dos tipos folclóricos do Rio de Janeiro. Assim, surge a Chanchada – tipo de produção autenticamente brasileira e que dominaria o mercado de filmes nacionais por anos, apesar de ser ardorosamente criticada. Suas características básicas são o demasiado apelo ao popular, à comicidade, à paródia e também a presença musical.

Momentos marcantes no cinema brasileiro vêm com as comédias de Carlos Manga *Nem Sansão nem Dalila* (1954)²⁶ e *Matar ou correr* (1954)²⁷, satirizando dramas americanos de sucesso. O público gosta, mas os críticos "sérios" dizem que chanchada não é cinema. As chanchadas (e a Atlântida) se esgotam no final dos anos 50, quando o público parece cansar da fórmula, e as maiores estrelas são chamadas para trabalhar na televisão (BARBOSA, 2007).

No fim dos anos 40, surge uma grande produtora nos moldes norte-americanos, a Vera Cruz, estabelecida em São Paulo por Franco Zampari. Trazia uma proposta ousada de industrialização da cinematografia nacional, com uma produção de qualidade, o que distanciaria a Vera Cruz do gênero chanchada. Porém, a empresa, mesmo avessa à chanchada, rendeu-se à popularidade de Mazzaropi.

A grande euforia provocada pelo surto paulista desvaneceu-se em 1954; malograra a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil. O fracasso dos grandes empreendimentos não provocou, porém, o colapso temido de muitos. Durante a década de cinquenta, o aumento da produção foi constante, chegando a se estabilizar em torno de mais de trinta filmes anuais no fim do período. Não esmorecia a vitalidade da fita musical e da comédia popularesca, ao contrário das previsões; houve certa diversificação na chanchada, sobretudo com o aparecimento de Amácio Mazzaroppi que trouxe de volta a figura do caipira representado por Genésio Arruda. Durante dez

²⁶ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)
Prêmio de melhor ator para Cyll Farney e ator Secundário para Wilson Grey, em *O Índio* da revista *Jornal do Cinema*, 1954, RJ.

²⁷ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

anos, foi Mazaroppi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira, embora não tivesse aquela crueza burlesca do seu antecessor, compondo um Jeca impregnado de um sentimentalismo que Genésio evitava. No mesmo período, delineia-se no Rio a silueta muito mais atual de Zé Trindade, personagem bizarra e rica de cafajeste maduro e sem o menor encanto, mas cuja confiança em si próprio fascina as mulheres (GOMES, 1980, p. 76).

Percebe-se que, mesmo não sendo a intenção da empresa continuar alavancando a chanchada, ela foi a responsável pela sobrevivência e sucesso do cinema nacional daquele momento. Assim, é fácil notar que o vínculo estabelecido entre o cinema brasileiro e as camadas mais populares garantiram o financiamento e a conquista de uma parcela fiel de mercado, ou seja, em termos de *marketing*, um alto grau de fidelização (BARBOSA, 2007).

Filmes, como *Sinhá moça* (1953)²⁸ e *É proibido beijar* (1954), são produzidos e distribuídos com dificuldade, o que leva a produtora à falência e obrigada a vender os direitos de *O cangaceiro* (1953)²⁹, de Lima Barreto, para a *Warner Brothers*, que veio a se tornar o primeiro filme brasileiro de sucesso internacional; embora existisse toda a dificuldade, *Sinhá moça* foi um filme extremamente premiado. Na tentativa de produzir filmes populares e mais nacionalistas, são produzidos *Aguilha no palheiro* (1953)³⁰, de Alex Vianny, e *Rio, 40 graus* (1955)³¹, de Nelson Pereira dos Santos. Em Salvador, *Bahia de todos os santos* (1960)³², de Trigueirinho Neto, desencadeia um novo ciclo regional, que atrai cineastas em busca da temática nordestina. Entre outros, *O pagador de promessas* (1962)³³, de Anselmo Duarte, criticado pelos novos cineastas, foi premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

Em 60, o movimento de contracultura norte-americana “Udigrudi”, paródia de *underground*, é bem aceita pela maioria dos cineastas, que tentam responder mais radicalmente à situação em que se encontrava o país. Em filmes como *Vidas secas* (1963)³⁴, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963)³⁵, de Glauber Rocha, era possível ver os conflitos políticos e sociais brasileiros.

²⁸ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

²⁹ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

³⁰ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

³¹ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

³² Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

³³ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

³⁴ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

³⁵ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

A estatal Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), criada no governo da ditadura militar, através do Decreto-Lei nº862 de 12 de Setembro de 1969, menciona suas funções:

A distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade (AMÂNCIO, 2000, p. 23).

É observável a intenção do Estado de centralizar, vigiar e controlar as produções cinematográficas, pois dessa forma exerceria maior influência no setor. Em termos de mercado interno, evidenciou-se uma possibilidade de penetração maior, promovendo uma maior presença do filme nacional em seu próprio país, uma espécie de sustentáculo desse setor onde a dominação estrangeira é quase absoluta.

Nesse período ditatorial, foram produzidos filmes como *Dona flor e seus dois maridos* (1976)³⁶, de Bruno Barreto, e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980)³⁷, de Hector Babenco, que arrastaram milhões de brasileiros ao cinema com comédias leves ou filmes de temática política. A década termina com *Ilha das flores* (1989)³⁸, de Jorge Furtado, um documentário que dá esperanças a uma futura década próspera para o cinema brasileiro. Em 1985, com o fim do regime militar, aumenta a liberdade de expressão e o cinema brasileiro aponta para um novo caminho. Essa perspectiva, no entanto, é interrompida com o fim da Embrafilme, em 1990, no governo Collor, que com políticas neoliberais de extinção de empresas estatais, abre o mercado aos filmes estrangeiros. A produção nacional cai abruptamente e entra em colapso. Bernardet (2009) confirma que realmente aconteceu uma crise no cinema brasileiro nos anos 90, porém não assegura se a causa real da crise está mesmo nas medidas do governo Collor. Nesse sentido, o autor afirma que, mesmo antes da posse do novo presidente, já havia muitas críticas, por parte dos profissionais, com relação à Embrafilme. Ao término da citação, o autor destaca que o governo só fez acabar com o mal, dando por finalizada a estrutura decadente.

A cinematografia brasileira no início dos anos 90 parou completamente, pois estava desamparada de incentivos estatais, não conseguia crescer como produto

³⁶ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

³⁷ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

³⁸ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: dez. 2014)

independente. Ainda outros fatores contribuíram para essa dramática situação, tais como a crise econômica nacional que o país vinha atravessando e as altas taxas de inflação. Porém, o cinema brasileiro se recupera e essa fase positiva é chamada de Retomada³⁹, que produz filmes que até os dias atuais geraram grande impacto. Esse momento ocorre a partir da década de 90, mais exatamente após a renúncia do presidente Fernando Collor em 1992, quando FHC toma posse e o Brasil volta às suas produções cinematográficas. O Ministério da Cultura em 1998, por meio da Secretaria do Audiovisual, publicou um catálogo com um balanço sobre os cinco primeiros anos da Retomada do cinema brasileiro, aquele momento estava à frente do Ministério da Cultura, o Ministro Francisco C. Weffort (1998) que diz: “o cinema é uma arte (...) que tem a força única de levar a cultura de um país, da forma mais ampla possível, para milhões de pessoas em todo mundo. Assim tem trabalhado o Cinema Brasileiro...” (WEFFORT, 1998, p. 1).

Segundo Butcher (2005), o primeiro filme a despontar nacional e internacionalmente, que marca o início da Retomada, depois de superadas as dificuldades anteriormente citadas, é *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, em 1995⁴⁰. O filme é uma sátira e muito parecido com as comédias da época da chanchada, mostrando um toque de ironia ao falar da história do Brasil, caindo no gosto do público, em diversas camadas sociais. Em 1995 ainda é lançado o filme *Terra Estrangeira*⁴¹ e tem como tema as desventuras de Paco, um jovem, após o pacote econômico implantado por Fernando Collor de Melo, em 1990. Outros filmes foram lançados *O quatrilho* (1995) e *Central do Brasil*, de Fábio Barreto em 1998⁴²; esse último foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e de melhor atriz, Fernanda Montenegro, um acontecimento inédito nessa premiação. Essas indicações deram origem a uma “comoção nacional que lembrava as copas do mundo, reabilitando a autoestima nacional e o nosso cinema” (LUSVARGHI, 2007, p.178).

Em 1997, as Organizações Globo, criam sua própria produtora, a Globo Filmes, com o objetivo de reposicionar as produções em todos os segmentos. Em

³⁹ “Convencionou-se chamar de retomada a produção de cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período” (LINS e MESQUITA, 2008, pág. 11).

⁴⁰ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: jan. 2015)

⁴¹ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: jan. 2015)

⁴² Informação disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br> (Acessado em: jan. 2015)

pouco tempo se tornou dominante no mercado do cinema nacional, fazendo os filmes baterem recorde de público. A Retomada não se configurou apenas como um movimento cinematográfico, e pode ser considerado como um movimento nacional em que os investimentos advindos das leis de incentivo proporcionaram uma ampliação da produção de filmes, de novos diretores e de uma grande diversidade de propostas (MANZON, 2006). Após o período da Retomada, quando há a recuperação da produção cinematográfica no Brasil, surge o que se denomina pós-retomada, o momento do cinema contemporâneo. Não se pode afirmar certamente a data desse surgimento, entretanto para fins de estudo tem-se como base os anos 2000.

O momento contemporâneo do cinema brasileiro sofre grande influência das Organizações Globo, por meio da Globo Filmes. Apesar de ter sido criada ainda no período da Retomada, será na Pós-retomada que a influência da entrada das Organizações Globo no mercado cinematográfico brasileiro tornar-se-á notória. Tal fato contribuirá para mudar drasticamente a participação do público, quantitativa e qualitativamente, nesse cenário e o modo de fazer cinema no Brasil. Segundo a pesquisa de doutorado (2011) da jornalista Juliana Sangion Antonelli, o mercado cinematográfico apresenta uma concentração nunca vista no Brasil: em 2003, as dez maiores bilheterias brasileiras foram de filmes coproduzidos pela Globo Filmes. Atualmente, o cinema brasileiro tem aderido à lógica da indústria cultural, isto é, tem sido visto como um produto. As produções são realizadas de modo a alcançar os objetivos do mercado. Por esse motivo, no período pós-retomada, a mesma câmera que grava a novela, está presente também nas filmagens para o cinema. Os filmes são produções que ocupam as telas dos cinemas durante um tempo, mas que podem perfeitamente adequar-se à tela da televisão, no que seria uma minissérie ou algo do gênero. Diretores de televisão tornam-se também, diretores de cinema.

As questões financeiras relacionadas ao cinema brasileiro vêm atingindo um crescente significativo. Segundo a ANCINE, no primeiro semestre de 2013, registrou-se uma das maiores movimentações de bilheterias desde 2010, atraindo 13,6 milhões de espectadores e gerando uma renda de R\$ 141,9 milhões. Os números já superam, em 90%, os valores registrados em todo o ano de 2012. No primeiro semestre de 2012, nenhum filme alcançou a marca de um milhão de espectadores. No mesmo período de 2013, cinco filmes brasileiros já venderam mais de um milhão de ingressos e integram a lista das 20 maiores bilheterias do semestre

(ANCINE, 2014)⁴³. Percebe-se aí a grande movimentação financeira que o cinema faz na economia nacional.

Nota-se que não há apenas uma preocupação com a produção artística em si, mas também com o lucro que essa arte pode gerar principalmente em tempos de Hipermodernidade como denomina o filósofo francês e professor da Universidade de *Grenoble*, Lipovetsky. No livro *A tela global – mídias culturais e cinema na era hipermoderna* (2009), de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, os autores salientam que o cinema, assim como a sociedade global, entrou num novo ciclo de modernidade, que seria como uma segunda modernidade, ou seja, hipermoderna. O teórico da Hipermodernidade, como é conhecido Lipovetsky, criou o termo para delimitar o momento atual da sociedade humana dizendo que

A sociedade hipermoderna é aquela em que as forças de oposição à modernidade democrática, individualista e mercantil não são mais estruturantes e, com isso, é lançada a uma espiral hiperbólica, a uma escalada paroxística nas esferas mais diversas da tecnologia, da vida econômica, social e mesmo individual. Tecnologias genéticas, digitalização, ciberespaço, fluxos financeiros, megalópolis, mas também pornografia, condutas de risco, esportes radicais, performances, *happenings*, obesidade, dependência de drogas: tudo aumenta, tudo se extremiza e se torna vertiginoso, “sem limite” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p.49).

É possível depreender que há um exagero na sociedade atual, não havendo limites em termos científicos, de consumo, de conduta e até midiático. Há uma modernização exacerbada em todos os setores, inclusive na mídia cinematográfica contemporânea e fica evidente, segundo Lipovetsky e Serroy (2009), nas imagens, narrativas, nas tecnologias e na economia, ou seja, o cinema é levado a uma modernização expoente.

Este trabalho vincula aos estudos acadêmicos a questão da utilização do palavrão na interação entre sujeitos neste momento de dita hipermodernidade. É possível perceber uma quantidade elevada de filmes com palavrões e isso não acontece apenas no cenário fílmico brasileiro, muito pelo contrário, filmes americanos como *O lobo de Wall Street*, de Martin Scorsese, lançado em 2013 ou europeus como *O discurso do rei* (2010), de Davis Seidler, estão recheados de palavrões. É provável que isso ocorra, pois o cinema é uma arte que leva em conta

⁴³ Informação disponível em: www.ancine.gov.br (Acessado em: jan. 2015)

problemas e temas que em outros momentos eram descartados ou vistos segundo estereótipos convencionais (LIPOVETSKY e SERROY, 2009).

No Brasil, diversos são os filmes que tratam do cotidiano da sociedade de um modo geral. O filme *Tropa de elite* (2007) aborda a violência nas favelas, a corrupção política e policial e o cotidiano da sociedade que moram nas comunidades. Nesses filmes, a linguagem coloquial é predominante e o que chama a atenção é a numerosa utilização de palavrões, que não são apenas pronunciados pelos traficantes de drogas e membros de classes mais baixas. Em várias passagens do filme, os palavrões são ditos pelos membros do batalhão da Tropa de elite, pelos diretores dos presídios, pelos governantes, por outros cidadãos ditos comuns e também por aqueles de classes mais abastadas que estão representados no filme. Observa-se aqui a questão da diluição das classes e sujeitos, mencionada anteriormente, que usam o palavrão: ele é um signo ideológico presente em situações diversas. Como o cinema busca abordar, encenar realidades, o palavrão presente nessas realidades é levado ao texto fílmico buscando amplificar essa refração da realidade pretendida pelo cinema contemporâneo.

Dessa forma, nota-se que a representação da realidade passa, cada vez mais, a estar presente nas produções cinematográficas, proporcionando maior interação entre o público e os filmes e, por consequência, atraindo os brasileiros às salas de cinema nacionais. O palavrão, quando enunciado, é tecido por uma multidão de fios ideológicos, tornando-se repleto de desafios quando se torna alvo de estudos teóricos.

2.2 PALAVRÃO: UMA PALAVRA MAIS QUE POPULAR

Os palavrões, mesmo no século XXI, podem ser tomados como linguagem inadequada, mais ainda assim fazem parte da escrita e fala de muitos indivíduos, tornando-os populares. Ignorá-los ou punir o sujeito que o utiliza não fará com que desapareçam. É fato que, principalmente por meio da palavra, o homem expressa seus pensamentos, opiniões, sentimentos e estado de espírito. Sendo assim, tem a capacidade de utilizar a linguagem não só para estabelecer uma interlocução com seus semelhantes, mas também para refletir sobre o mundo em que vive. Por e na linguagem, o indivíduo expressa seus valores ideológicos e o uso de palavrões faz

parte desses valores e acompanha as criações ideológicas da sociedade. Não há uma definição fechada a respeito do que seja palavrão, porém é possível, depois de leituras como Preti (2010), Souto Maior (2010) e Arango (1991), tentar aproximá-lo de uma definição, mas sabendo que definições por si só não são bem vistas.

Para o psicanalista argentino Ariel Arango (1991), o palavrão é sinônimo de palavra obscena, uma vez que viola as regras da cena social. Acrescenta aos seus dizeres que “palavrões sempre mencionam partes do corpo, secreções ou comportamentos que suscitam desejos sexuais” (ARANGO 1991, p. 13). Entretanto, o psicanalista vê o palavrão como palavras que “esperam a liberdade para ocupar seu lugar no vocabulário legítimo da vida cotidiana” (p. 161) e conclui suas reflexões quando menciona que os palavrões devem, além de desfrutarem de sua liberdade na linguagem falada e escrita de escolas e faculdades, estar assiduamente em rádios, jornais e televisões, devendo também ser incluídos em “dicionários das taciturnas academias do idioma” (p.161).

Segundo Preti (2005), “o palavrão (...) é centrado em referentes muito específicos: escatológicos (dejetos) ou em motivos sexuais, no ato sexual ou órgãos sexuais”. Percebe-se que, para o sociolinguista, o palavrão é mais atrelado ao plano de significados mais genéricos, aqueles que vinculam o palavrão ao nível corporal, sem levar em consideração o contexto, a entonação que podem ocasionar sentidos ambivalentes, como por exemplo, os xingamentos ou elogios. Visando levar em conta o contexto e os diferentes usos do palavrão, este estudo toma para análise o palavrão no cinema para além da escolha de uma palavra, geralmente, associada a partes do corpo humano ou suas secreções, já que possui, por vezes, sentido obsceno. O palavrão pode ser incorporado ao discurso para xingamento, humilhação, chateação, ou ainda, elogio e até demonstração de carinho. Dependendo do momento enunciativo em que for proferido, o palavrão pode não ser representante de negatividade, ou seja, o contexto situacional e os sujeitos neles presentes é que darão sentido ao termo naquele determinado momento, comprovando, assim, ser ele um signo ideológico plurissignificativo.

O uso dos palavrões, apesar de considerado como linguagem chula (ARANGO, 1991), é um fenômeno incontornável, presente no discurso de pessoas das mais diversas faixas etárias, de provavelmente muitas classes sociais, nas mais variadas situações, seja escrevendo ou falando. Para Pinker (2007, p. 373), “assim como o resto da linguagem, é possível dizer que os palavrões são universais”. Os

palavrões são um tabu na sociedade, pois muitos deles significam ofensas, expressões pejorativas e os mais impactantes são aqueles que nomeiam os órgãos genitais e/ou o ato sexual, entretanto dependerá do contexto enunciativo.

Pesquisas acadêmicas a respeito do uso dos palavrões pela sociedade não são muito recorrentes, principalmente aquelas que versam sobre o palavrão numa visão bakhtiniana e em filmes. Já estudos de diferenciadas áreas foram encontrados e, a seguir, está listado um breve apanhado de alguns desses trabalhos.

Klein e Vargas (2013) observam o uso de palavrões como um fenômeno presente no dia a dia dos falantes de todas as línguas; além disso, as autoras percebem que o uso desse tipo de expressão vem invadindo gradativamente espaços antes destinados apenas à linguagem culta. Sendo assim, as pesquisadoras buscaram identificar quais os possíveis fatores que determinam a escolha vocabular de falantes com diferentes níveis de formação acadêmica. Santos e Costa (2013) buscaram, por meio de levantamento bibliográfico, distinguir um fenômeno que acontece dentro do léxico de palavras e expressões tidas como ofensivas. Encontraram-se ainda questões de cunho histórico abordadas por Corôa e Santos (2010), com reflexões sobre textos teatrais censurados, explorando as relações entre teatro, ditadura militar e o uso do palavrão como estratégia para desviar a atenção dos censores.

Na área de literatura, Casagrande Júnior (2012) analisou a relação entre o palavrão e o erótico em poemas brasileiros produzidos nas últimas três décadas em quatro antologias nacionais. Silva (2011) discutiu sobre as lexias denominadas de palavrões e xingamentos presentes nas histórias em formato de quadrinhos do livro *Dez na área, um na banheira e ninguém no gol*, da editora Via Lettera. Percebe-se – a partir do apanhado – que existem trabalhos que se interessam pelo uso do palavrão, porém não foram encontrados estudos que o façam pelo viés bakhtiniano tampouco que usem o cinema como *corpus* de análise.

Ao pensar no emprego de palavrões, pode-se discutir que esse tipo de expressão é usado pela maioria da sociedade para expressar sentimentos negativos ou positivos. É possível observar seu uso, por exemplo, em estilos musicais como o *funk*⁴⁴, pois uma das marcas linguísticas presentes nessa linguagem musical é o

⁴⁴ O *funk* é considerado um movimento cultural e musical que teve seu início no Rio de Janeiro, na década de 1970, porém seu berço está nos EUA. Seu começo aqui no Brasil foi em Botafogo, área nobre do Rio de Janeiro, mais precisamente na Casa de Show Canecão.

palavrão; interessante notar que no Brasil o *funk*, apesar de ter sido introduzido em ambientes abastados, foi no subúrbio e comunidades que passou a ter identidade própria, sendo conhecido como música de *negro* e *favelado*, conforme Essinger (2005) e Medeiros (2006). Essa manifestação musical aparece no início e em outras cenas dos filmes tomados como corpus deste trabalho.

Tendo como pressupostos teóricos os estudos bakhtinianos, ao se investigar o uso discursivo dos palavrões, observa-se que são permeados de perspectivas ideológicas e sociais do enunciador e que, dependendo do momento histórico-social em que são pronunciados, produzem sentidos diferentes; assim, essas palavras possuem um tom instável e dinâmico da língua. Diante disso, nota-se o que pode ser chamado de escolha social, ou seja, dependendo do interlocutor, da situação de uso, o falante escolhe qual a melhor palavra/palavrão a ser utilizada.

Não há um lugar específico e nem particular para a utilização dos palavrões; o que há são situações que predispõem seu emprego, podendo ser considerado por determinados grupos da sociedade como palavra pertencente ao grupo das gírias ou à classe das palavras chulas, como mencionado anteriormente. Mas, é encontrado em múltiplas situações e proferido por variadas pessoas, ou seja, transita pelas bocas bem instruídas da mesma forma que passeia pelas bocas das pessoas com pouca instrução. Atualmente, é possível perceber o uso frequente de palavrões nas camadas sociais, embora seja considerado chulo (KLEIN,VARGAS, 2013). Souto Maior (2010, p.13) afirma que “o mundo inteiro diz palavrão: homens, mulheres, velhos, moços, crianças, ricos, pobres [...]”. Ou seja: o palavrão é parte do cotidiano da língua em seu funcionamento real.

Os palavrões são considerados termos chulos para muitos, talvez por fazerem referências a partes íntimas do corpo humano ou ao ato sexual. É possível fazer essa relação por meio das vozes sociais ressoantes da repressão tradicional da Igreja que condenava a exposição do corpo ou a sexualidade. Dessa forma, é possível perceber que a própria noção do termo chulo tem por si só uma zona de tensão entre vozes que elegem o que é socialmente aceito e o que é rechaçado pela sociedade.

O palavrão como signo ideológico pode ser associado a indícios da carnavalização, quando transcende, em muitos casos, a ideia de xingamento ou de tom pejorativo que as vozes repressoras o vinculam. Um exemplo de palavrão usado

como elogio partiu do treinador de futebol Titi em uma determinada entrevista⁴⁵ após o excelente desempenho de seu time: “Em 45 minutos jogou pra caralho”. No exemplo pode-se perceber o tom ambivalente que o palavrão pode ter, havendo uma quebra na refração de sentidos que seriam vinculados negativamente ao palavrão. O palavrão, além de intensificar a posição avaliativa, promove a transcendência do xingamento ao elogio.

Há pesquisas realizadas em relação ao uso dos palavrões e uma delas foi um estudo realizado por psicólogos do Reino Unido, da Universidade de Keele⁴⁶, que constatou que falar palavrões pode aliviar a sensação de dor. Richard Stephens – psicólogo responsável pelo estudo – selecionou 64 voluntários que deveriam submergir as mãos em baldes de água cheios de gelo, enquanto falavam um palavrão escolhido por eles. Logo a seguir, as mesmas pessoas deveriam repetir a experiência, mas em vez de dizer palavrões, deveriam escolher uma palavra normalmente usada para descrever uma mesa. O resultado foi que, enquanto falavam palavrões, os voluntários suportaram a dor por 40 segundos a mais, em média. Seu relato também demonstrou que eles sentiram menos dor enquanto falavam palavrões. O autor da pesquisa observa que “falar palavrões existe há séculos e é quase um fenômeno linguístico humano universal”.

Precisar com exatidão quando os palavrões foram incorporados ao discurso da sociedade não é a intenção deste estudo; porém, vale salientar que, já no século XVII, a Literatura Brasileira, na figura de Gregório de Matos Guerra, destaque na poesia do Brasil Colônia, recorria a palavrões, o que não deixou de ser considerado o maior poeta Barroco do país e também o mais importante poeta satírico da Literatura daquele período. Os exemplos de versos citados por Chociay (1993, p. 121) foram dirigidos ao Governador Câmara Coutinho em forma de oração, porém com tom zombeteiro e ofensivo:

Sal, cal, e alho
caiam no teu maldito *caralho*. Amém.
O fogo de Sodoma e de Gomorra
em cinza te reduzam essa *porra*. Amém
Tudo em fogo arda,
Tu, e teus filhos, e o Capitão da Guarda.

⁴⁵ Informação disponível em: <http://esportes.terra.com.br/corinthians/tite-elogia-primeiro-tempo-em-que-lider-jogou-para-c-em-chapeco,2b814fdabf2c45bb0ec1391d10beccc2fzxmRCRD.html> (Acessado em agos. 2015)

⁴⁶ Informação disponível em: <http://www.keele.ac.uk/psychology/people/richardstephens/> (Acessado em: dez. 2014)

Souto Maior (1974) sofreu censura dos militares ao seu *Dicionário do palavrão e termos afins*, o qual foi lançado apenas na década de 1980. Freyre, no prefácio do Dicionário, salienta que Souto Maior “reconheceu a existência desses termos na língua portuguesa”. Da mesma forma, Carlos Drummond de Andrade defendeu a obra publicamente:

A carga de tais preconceitos é tamanha que o "Dicionário do Palavrão e Termos Afins", de Souto Maior, levou anos trancado em gavetas de censura, porque certo ministro da Justiça considerava atentatória aos costumes uma obra que tem similares de nível universitário na Alemanha, na França e outros países. Foi necessário que a opinião pública forçasse os governos militares à abertura democrática, embora tímida mas já hoje irrecusável, para que esse livro conquistasse direito de circulação e, portanto, de ser criticado. Seu autor, julgado sumariamente em sigilo de gabinete, seria assim um pornógrafo, quando na realidade se trata de um dos mais qualificados estudiosos da cultura nacional em seu aspecto de criação popular, de riquíssima significação (Jornal do Brasil, na edição de 20 de março de 1980).

Fora do Brasil, na França, o professor de letras modernas da Universidade de *Lorient*, na Bretanha, Gilles Guilleron, com o objetivo de mostrar uma linguagem essencialmente oral, que não é ensinada nas escolas, mas é transmitida entre gerações e consegue manter sua vitalidade, apesar de ser marginal, publicou em 2013 o *Pequeno dicionário de palavrões*. Guilleron, em entrevista a BBC⁴⁷ Brasil, fala a respeito de suas observações com relação ao uso do palavrão: “eles são ditos por todo mundo, independentemente da classe social ou do nível de educação”.

Nota-se que com o passar dos anos os palavrões continuam recorrentes no discurso e são cada vez mais utilizados em vários ambientes, mas esse uso, por vezes, pode tornar-se um problema social em pleno século XXI, quando a nudez é muitas vezes celebrada, a violência é mostrada sem censura; entretanto o palavrão ainda choca. Interessante exemplificar com o caso de uma professora Capanema – PA que repercutiu e foi criticado pela mídia pelo fato de a docente ter elencado no quadro, com fins pedagógicos, os palavrões mencionados pelos alunos na sala de aula.

⁴⁷http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/05/130522_dicionario_palavroes_pai_df (Acessado em: dez. 2014)

Há também a lei “Pimenta na boca” que, no estado da Paraíba, veta, entre outras proibições, que palavrões sejam pronunciados nos estádios de futebol; essa controversa lei está em vigor desde março de 2010, mas ainda não há punição prevista aos infratores. Outro exemplo de uso de palavrão – mas que desta vez se contrapõe à visão tradicional – está na canção intitulada *Merda* (1986), de Caetano Veloso.

<p>Nem a loucura do amor Da maconha, do pó Do tabaco e do álcool Vale a loucura do ator Quando abre-se em flor Sob as luzes no palco...</p> <p>Bastidores, camarins Coxias e cortinas São outras tantas pupilas Pálpebras e retinas...</p> <p>Nem uma doce oração Nem sermão, nem comício A direita ou à esquerda Fala mais ao coração Do que a voz de um colega Que sussurra "merda"⁴⁸ ...</p>	<p>Noite de estreia, tensão Medo, deslumbramento Feitiço e magia Tudo é uma grande explosão Mas parece que não Quando é o segundo dia...</p> <p>Já se disse não Foi uma vez Nem três, nem quatro Não há gente, como a gente Gente de teatro Gente que sabe fazer A beleza vencer Prá além de toda perda...</p> <p>Gente que pôde inverter Para sempre o sentido Da palavra "merda" Merda! Merda prá você! Desejo Merda! Merda prá você também Diga merda e tudo bem Merda toda noite E sempre, amém.</p>
---	--

Quadro 1

Essa composição foi feita em homenagem à expressão “merda”, muito utilizada por elencos teatrais para desejar boa sorte na estreia de um espetáculo ou a cada apresentação; porém, a ousadia poética de Caetano foi detida pela censura, que proibiu a execução da música naquele momento, quando essa herança da Ditadura Militar ainda regulava expressões artísticas; tal veto foi justificado pela “linguagem considerada imprópria” e a “referência ao uso de drogas”. Ainda no campo das artes, o cantor e compositor Zeca Baleiro afirma no *site da IstoÉ* (2013), na coluna que assina mensalmente, ser o palavrão “um patrimônio cultural brasileiro”, feita a ressalva de que “há que ter poesia também; e não estou falando

⁴⁸ Grifos desta autora.

isso para parecer politicamente correto (...), mas para preservar o lirismo mesmo que por vezes está lá, embutido num chulo palavrão⁴⁹.”

Existem também meios de comunicação que usam o palavrão de forma velada, apenas como alusão, tendo a ilusão que esse tipo de expressão não é “consumida” pela totalidade do público leitor. Exemplo disso foi a capa da edição paulista do diário esportivo do jornal *Lance*⁵⁰ (Figura4) em que essa tática foi usada:



Figura 4 – (Lance 24/05/2012)

É possível perceber que a atenção da capa volta-se para a frase “PQP Paulinho”, que ocupa destaque central. A sigla PQP aliada ao nome Paulinho abrevia a expressão, veladamente pretendida: “Putá que pariu, Paulinho”; a criação foi do editor Mateus Benato, logo após o Corinthians vencer o Vasco, aos 44 minutos do segundo tempo com o gol de Paulinho, por uma vaga na semifinal da Copa Libertadores da América, importante competição esportiva. Ainda que de forma “maquiada”, porém positiva, o palavrão imprime toda uma questão ideológica por trás do ocorrido. Num momento de euforia e conquista, enunciar um palavrão por escrito ou oralmente leva a crer que se torna um elemento catártico de uma

⁴⁹ Informação disponível em: http://www.istoe.com.br/colunas-e-blogs/coluna/60218_PALAVROES+E+POESIA (Acessado em: fev. 2013)

⁵⁰ Informação disponível em: <https://pbs.twimg.com/media/B6to9gJIIAEWOHj.jpg> (Acessado em: abr. 2015)

manifestação viva e súbita.

Por meio dos exemplos mencionados, observa-se que o palavrão está presente no cotidiano da língua de uma parcela da sociedade. Toda vez que é enunciado, variadas vozes, posicionamentos e valores, por exemplo, estão atrelados ideologicamente a essas palavras. Logo, para este estudo, o palavrão é tomado como palavra, ou seja, é visto como signo ideológico por excelência, pois, na concepção de Bakhtin, a esfera de criação ideológica está estreitamente ligada às questões da filosofia da linguagem, assim, tudo o que é ideológico constitui-se de um signo, ou seja, possui um significado situado fora de si mesmo. Dessa forma, o signo é um fenômeno do mundo exterior, pois emerge, segundo o filósofo, do processo de interação entre uma consciência individual e outra. A interação entre essas duas consciências é concretizada através da linguagem, e a existência do signo nada mais é do que a materialização dessa interação (BAKHTIN, 2006, 2008a).

Os enunciados, construídos a partir da interação verbal, exprimem e realimentam a ideologia do cotidiano, segundo a teoria bakhtiniana, que se expressa por meio de atos, gestos ou palavras, refletindo na cristalização dos sistemas ideológicos. Assim, a concretização do palavrão como signo ideológico se dá no fluxo da interação verbal, transformando-se ou ganhando novos significados dependendo do contexto em que surge esse palavrão. É possível afirmar que a dinamicidade social através dos tempos provoca as mudanças de significado de um determinado signo ideológico. As transformações culturais, históricas, sociais e políticas, ou seja, a fluidez da superestrutura interfere diretamente na constituição do signo ideológico.

Para a análise do palavrão, é imprescindível considerar o contexto, a entonação, os participantes do ato enunciativo e também os gestos. Isso porque os palavrões são um fenômeno linguístico que se inserem nos mais diversos contextos de fala, já que o ato de enunciação independe de uma lógica, necessitando apenas de um conhecimento prévio de emissor e receptor do sentido ao qual o vocábulo se refere. Nesses termos, tem-se que: “[...] Para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma linguística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 96)

Diante disso vê-se que esta pesquisa parte do pressuposto de que o palavrão, como toda palavra, não é uma unidade neutra, mas sim um signo ideológico pluriacentuado, que deixa entrever em sua constituição uma tensão, cuja dinamicidade parece transitar entre tons que podem ser associados a uma dimensão do proibido e tons que podem ser associados a uma dimensão do libertador. O palavrão tem sua zona de tensão transitando na dimensão do proibido na medida em que é uma das formas pela qual a violência verbal pode se manifestar no meio social, ou seja, é a agressão por meio da linguagem escrita ou falada. O palavrão também é visto como palavra proibida pelo fato de ser tradicionalmente ligado a vozes religiosas e moralistas que condenam palavras que refletem e refratam sentidos do baixo corpóreo; as forças centrípetas da tradição tendem a execrar seu uso e quem o usa, demonstrando a complexidade da linguagem que implica diretamente seu usuário. Já na zona de tensão que tende para a dimensão do libertador, o palavrão é usado e aceito por uma parcela significativa dessa mesma sociedade, podendo promover a subversão de uma situação, o efeito catártico, a superação. A tensão está justamente na relação dinâmica e complexa entre uma dimensão que censura e outra que ao mesmo tempo liberta.

Torna-se possível observar, a partir do exposto, que é viável e relevante estudar, pesquisar, analisar o palavrão, pois seu uso recorrente o faz pertencer à linguagem cotidiana da sociedade tanto nas formas menos elaboradas de discurso, quanto nas formas mais elaboradas, estando presente na música, literatura, televisão, cinema e redes sociais, por exemplo. Por todas as reflexões e explanações realizadas nesta seção, pode-se afirmar que os palavrões são palavras muito populares e fazem parte do cotidiano da língua.

O próximo capítulo tem por finalidade apresentar os procedimentos metodológicos da pesquisa e a análise do uso de palavrões em atividades do cotidiano mostradas nos filmes selecionados.

3 PALAVRÃO EM USO: EXERCÍCIO DE ANÁLISE

Este capítulo está dividido em três seções. A primeira seção recobre os procedimentos metodológicos de seleção, constituição do material e análise dos filmes. A seção 3.1 traz questões referentes à metodologia usada no estudo, percorrendo, em 3.1.1, a respeito do material selecionado (os filmes) e, em 3.1.2, sobre o modo como se organizam as análises dos filmes.

A segunda seção, 3.2, se destina à análise dos discursos em foco, considerando princípios teóricos-metodológicos que embasam as reflexões dialógicas em torno do palavrão e a discussão das análises. Em 3.2.1, detalha as cenas selecionadas do filme *Tropa de elite* e apresenta as análises realizadas e, em 3.2.2, contextualiza as cenas selecionadas da obra *Mato sem cachorro* e, a seguir, desenvolve as análises. Na terceira seção, 3.3, é apresentada uma discussão com base nas análises de ambos os filmes, cotejando dialogicamente os enunciados que contêm os palavrões.

Como objetivo geral, esta tese pretende analisar palavrões que aparecem em dois filmes brasileiros – *Tropa de elite – Missão dada é missão cumprida* (2007) e *Mato sem cachorro* (2013), observando relações dialógicas que emergem a partir desses signos ideológicos. Como objetivos específicos busca (i) analisar as diferentes entonações que emergem a partir dos palavrões analisados e da cena fílmica, compreendendo de que forma se constroem os sentidos nos filmes; (ii) analisar a cena em que o palavrão está sendo enunciado por meio das forças centrípetas e centrífugas; e, por fim, (iii) verificar aspectos relativos à memória discursiva dessas palavras observando possíveis atribuições de novos sentidos ao palavrão.

3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No que se refere aos procedimentos metodológicos, é relevante atentar para o fato de que a teoria bakhtiniana, base principal desta pesquisa, embora apresente um conjunto de reflexões metodológicas, não apresenta um método estanque a ser seguido. Por isso, o pesquisador deve dialogar, em atitude ativa, com o material de

investigação, sendo desafiado a criar um caminho próprio de investigação a partir dos princípios seguidos.

Dessa forma, este estudo se baseia nos fundamentos da pesquisa qualitativa, que possibilita fazer uma leitura dos dados sem a pretensão de apontar “verdades” e “certezas”; em outras palavras, “aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas” (MINAYO, 1994, p. 23), possibilitando captar os sentidos produzidos nas relações de forma aprofundada e alcançar mais que os seus aspectos visíveis ou quantificáveis. É pertinente e relevante a colocação de Bogdan e Biklen (1994, p. 49) a respeito da pesquisa qualitativa: “em pesquisa qualitativa nada é trivial – tudo tem potencial para construir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora de nosso objeto de estudo”.

Bakhtin (2003) salienta que todo texto possui uma realidade imediata, tanto de seus pensamentos quanto de suas vivências, e acrescenta que não existindo texto não vai existir objeto de pesquisa e pensamento. Dessa forma, para que se possa estudar os sujeitos e sua linguagem, o texto torna-se o objeto que viabiliza esse estudo, pois nele os sujeitos exprimem ideias, posicionamentos, ideologias e sentimentos, pois para Bakhtin (2003, p. 308) “todo texto tem um sujeito, um autor (o falante, ou quem escreve)”.

Nesse sentido, pretende-se apresentar uma pesquisa qualitativa que tem o propósito de analisar o uso de palavrões no cinema brasileiro contemporâneo a partir das relações dialógicas estabelecidas nos enunciados colocados em destaque, como é o caso de relações de ambivalência projetadas pelos sentidos construídos na mobilização desses signos ideológicos, os palavrões.

Tendo em vista o aporte teórico bakhtiniano, o método de análise deste estudo leva em consideração a orientação da “ordem metodológica” sugerida por Bakhtin/Volochínov (2006, p. 129) que consiste em três níveis:

1. As formas e os tipos de interação verbal em ligação com as condições concretas em que se realiza.
2. As formas das distintas enunciações, dos atos de fala isolados, em ligação estreita com a interação de que constituem os elementos, isto é, as categorias de atos de fala na vida e na criação ideológica que se prestam a uma determinação pela interação verbal.
3. A partir daí, exame das formas da língua na sua interpretação linguística habitual (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006, p. 129).

A partir das orientações metodológicas propostas por Bakhtin, pode-se perceber que os saberes mobilizados para dar conta da proposta deste estudo, de analisar palavrões em dois filmes nacionais, não se encontram exclusivamente na Linguística. Os estudos bakhtinianos reconhecem que a língua evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua. Dessa forma, analisar o enunciado concreto passa, obrigatoriamente, pela análise da concretude pela qual e na qual se realizou. A ideia de concretude não se restringe ao contexto estrito da enunciação, mas sim à sua realidade sócio-histórica. E essa análise se dá sob a perspectiva dialógica.

Com relação ao primeiro nível da ordem metodológica de Bakhtin, entende-se que uma análise nessa abordagem precisa levar em conta a esfera de produção, circulação e recepção do discurso, contextualizando as ações no quadro de interações concretas. Com o segundo nível, a análise direciona-se para as formas das distintas enunciações, dos atos de fala, em ligação estreita com a interação de que constituem os elementos do discurso. Nesse nível, o discurso é analisado conforme o gênero no qual se materializa determinada atividade sócio-verbal. O terceiro nível volta-se para o exame dos signos verbais e não-verbais, ou seja, a análise considera o enunciado em sua concretude viva e como uma unidade mínima de produção de sentidos num determinado contexto.

No caso desta pesquisa que investiga o palavrão no cinema contemporâneo, o primeiro nível de procedimentos metodológicos procurou abordar o contexto de produção, circulação e recepção de filmes, a esfera artística/cinematográfica. Para tanto, na seção anterior, foram cotejadas reflexões em torno da hipermodernidade em relação ao cinema e foi trazido um breve panorama do cinema brasileiro do qual fazem parte os filmes em análise. Para essa reflexão, foram consideradas as ideias filosóficas de Lipovétsky e Serroy que permitiram contextualizar o cinema como uma produção artística multifacetada na contemporaneidade.

O segundo nível de procedimentos metodológicos, no caso deste trabalho, permitiu que se compreendessem questões que envolvem o filme como gênero discursivo composto por diferentes elementos semióticos. Os filósofos Lipovetsky e Serroy também foram arrolados nessa discussão e foi ainda preciso recorrer às ideias de Stam, a fim de aprofundar as questões acerca de produções cinematográficas em si, como formas discursivas que convocam diferentes estratégias. Já no terceiro nível de procedimentos, esta pesquisa trouxe reflexões

sobre o palavrão de maneira geral, na seção anterior, e nesta seção concatena o uso do palavrão a enunciados concretos, nas cenas de interação promovidas pelos filmes em análise.

A fim de aprofundar essas questões, esta seção está dividida em duas subseções. A primeira discorre a respeito do material de análise, fazendo uma contextualização específica que envolve a temática da narrativa dos filmes selecionados. Já a segunda apresenta o método de análise e os princípios que norteiam as reflexões desta pesquisa.

3.1.1 Constituição e seleção do material

O material de estudo selecionado para a análise são os filmes brasileiros contemporâneos *Tropa de Elite – Missão dada é missão cumprida* (2007), baseado no *bestseller Elite da tropa*, escrito pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares em parceria com os oficiais do Batalhão de Operações Policiais Especiais da cidade do Rio de Janeiro (BOPE), André Batista e Rodrigo Pimentel, e *Mato sem cachorro* (2013), sob direção de Pedro Amorim.

Tropa de elite – Missão dada é missão cumprida foi produzido por José Padilha, cineasta, documentarista e produtor cinematográfico brasileiro premiado por vários documentários e filmes. O tema da obra é a violência urbana na cidade do Rio de Janeiro e as ações do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) e Polícia Militar estadual. O filme é classificado no gênero cinematográfico ação. Já *Mato sem cachorro* é o primeiro trabalho como diretor de Pedro Amorim, embora tenha participado de outros filmes conhecidos como *Olga* (2004) de que fez a edição. A temática do filme é a respeito de um hilário e conturbado relacionamento amoroso entre um jovem músico e uma radialista, que têm em comum um cão. O filme também tem como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro e é classificado como comédia romântica.

A escolha de dois gêneros cinematográficos diferenciados como de ação e comédia romântica, com distanciamento temporal de seis anos, ocorreu para exemplificar que, independentemente da época/período ou do gênero cinematográfico, o palavrão pode estar presente. Outros fatores contribuíram para a escolha de *Tropa de elite*: a repercussão dada pela mídia, a temática de violência e

a classificação indicativa conter a seguinte designação referente ao filme: “linguagem chula” junto à idade adequada para assistir à trama, como pode ser observado na Figura 5:



Figura 5 – Contracapa do filme *Tropa de Elite*

Já *Mato sem cachorro* foi escolhido, além do já mencionado acima, por se tratar de um filme romântico que também faz uso do palavrão. Além disso, *Mato sem cachorro* também traz uma designação de inadequação na sua classificação indicativa: “linguagem imprópria”, como pode ser observado na Figura 6.

Os dois filmes selecionados trouxeram dois especificativos relevantes: linguagem *chula* e linguagem *imprópria*. Os dois caracterizadores levam a uma avaliação depreciativa com relação à escolha vocabular usada nos filmes. O órgão responsável pela classificação de idade para assistir a um filme ou programa é a Secretaria Nacional de Justiça (SNJ), do Ministério da Justiça, que tem como uma de suas competências a atribuição da classificação indicativa a obras audiovisuais (programação de TV, cinema, DVD, jogos eletrônicos e de interpretação – RPG). A partir do *Guia prático da classificação indicativa*, produzido pela SNJ, pode-se ler a respeito de “linguagem chula” na classificação “Não recomendado para menores de 12 anos”:

A tendência é aplicada quando em diálogos, narrações ou cartelas gráficas se apresentem palavras chulas ou palavrões. São expressões ofensivas e vulgares relacionadas a sexo (incluindo órgãos sexuais) e excrementos. EXEMPLO: M*rda, c*, b*ceta, p*rra, escr*to, p*ta, etc. (p. 29).

Observa-se na citação que “linguagem chula” abarca o uso dos palavrões. Pode-se notar que os palavrões são palavras discriminadas, pois independentemente do contexto não são bem-vindas nos discursos em circulação. Com relação à “linguagem imprópria” como aparece na contracapa do filme *Mato sem cachorro* não há nenhuma colocação, assim toma-se que os palavrões também entram na denominação de “linguagem imprópria”. Independentemente da classificação indicativa de filmes, programas ou jogos, o relevante para esta pesquisa é que o palavrão permeia os discursos sociais, fazendo emergir sentidos que remetem à zona de tensões entre o que é socialmente aceito e o que é rejeitado.



Figura 6 – Contracapa do filme *Mato Sem Cachorro*

Os filmes foram assistidos tantas vezes quantas foram necessárias para atender a demanda da análise, primeiramente *Tropa de elite* e logo após *Mato sem*

cachorro. A ordem se deu desta forma, pois *Mato sem cachorro* é um filme de 2013 e não teve a repercussão social de *Tropa*⁵¹, não aguçando a curiosidade de telespectadora. As normas de transcrição das cenas selecionadas, adotadas neste trabalho, seguem as orientações do Projeto de Estudos da Norma Linguística Urbana Culta de São Paulo (Projeto NURC/SP – Núcleo USP).

De cada filme foram selecionadas três cenas, com três situações diferentes, totalizando seis recortes discursivos para a análise. Acredita-se que dessa forma é possível mostrar o contexto das obras e do uso recorrente dos palavrões, mas é relevante mencionar que é apenas uma amostra, pois ambas películas trazem inúmeras cenas com palavrões.

A seguir pode-se conhecer um pouco mais dos filmes selecionados para o estudo: *Tropa de elite – missão dada é missão cumprida* e *Mato sem cachorro*. É feita uma contextualização dos filmes, considerando aspectos sociais que envolvem os discursos e os usos de palavrões nas diferentes cenas.

TROPA DE ELITE – MISSÃO DADA É MISSÃO CUMPRIDA

O filme *Tropa de elite* é classificado como de ação, pois exhibe, do ponto de vista narrativo, cenas entre as quais têm perseguições, conflitos armados seguidos de dramas pessoais e sociais (NOGUEIRA, 2010). A violência é uma das vertentes da obra, com cenas fortes de tortura, assassinato, tiroteios e muita corrupção; por esse motivo a indicação do filme é para maiores de 16 anos.

No ano de lançamento, o filme foi considerado pela opinião pública e pelo Jornal O Globo como “o filme do ano”; esse título foi ratificado quando em 2008 ganhou o prêmio Urso de Ouro no Festival de Berlim, como melhor filme. Em outubro de 2007, *Tropa de elite*, segundo a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), foi a sétima maior bilheteria do país, com aproximadamente 2.421.295 mil espectadores e uma arrecadação de R\$20.422.567 milhões⁵².

⁵¹Foi objeto de grande repercussão antes mesmo de seu lançamento, por ter sido o primeiro filme brasileiro a, meses antes de chegar aos cinemas, vazar para o mercado pirata e a internet. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2007/08/323878-pirataria-do-filme-tropa-de-elite-preocupa-governo.shtml> (Acesso em: 20 abr. 2012.)

⁵² http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf

Cabe salientar que, mesmo com números tão significativos de arrecadação e público, é possível perceber que o cinema faz parte de uma sociedade de consumo que Lipovetsky e Serroy (2009) denominam de “hiperconsumidor de cinema”. Os hiperconsumidores são vistos de forma diferente daqueles que, em outros momentos e durante muito tempo, frequentavam as salas de cinema como um passatempo de família, pois segundo Lipovetsky e Serroy (2009, p. 62-63) ocorreu um declínio nas idas ao cinema desde a chegada da televisão e depois do vídeo cassete. Atualmente, mencionam os autores, há um consumo “hiperindividualista, desregulado, dessincronizado, uma vez que cada um vê o filme que quer, quando quer, onde quer (p. 63) e trazem como exemplos que os filmes podem ser assistidos em celulares, em voos muito longos, pela *Internet*. Entretanto, destacam que esse aumento da individualização não significa a erradicação do sentido coletivo que o cinema proporciona.

A capa do DVD de *Tropa de elite* mostra algumas críticas a respeito do filme e a premiação recebida em Berlim. Na parte superior, observa-se o nome das empresas que proporcionaram a produção da película, já na parte inferior, em maiúsculas, a inscrição “O MELHOR FILME DO ANO”, endossada pelo jornal O Globo. É possível depreender que esses recursos trazidos para a capa foram usados para dar credibilidade, seriedade ao filme e possivelmente afastar críticas negativas a respeito.

Com relação à imagem do Capitão, pode-se observar que usa a farda do BOPE, empunha uma arma de calibre pesado e traz no semblante uma expressão séria e autoritária, anunciando um filme violento. Essa ideia de violência pode ser associada, na lateral esquerda, logo abaixo da mão do Capitão, à imagem de pessoas com roupas comuns portando armas potentes, que podem ser relacionadas àqueles que estão do lado oposto da polícia: os bandidos.



Figura 7 (capa do DVD do filme *Tropa de elite – Missão dada é missão cumprida*)

A narrativa de *Tropa de Elite* se passa no Rio de Janeiro – década de 1990 – com a visita do então papa João Paulo II à cidade maravilhosa. Para garantir a segurança e proteção papal, foi convocado o BOPE, ou seja, a Tropa de elite da polícia do Rio de Janeiro. O Capitão Nascimento (interpretado por Wagner Moura) era comandante do esquadrão designado para a “Operação João Paulo II”. Uma das problemáticas apresentadas é o dilema pessoal enfrentado pelo capitão, pois está inclinado a deixar o BOPE. Junto a essa dificuldade está a responsabilidade de encontrar um substituto à altura. Aos poucos, surgem candidatos como os aspirantes Neto (Caio Junqueira) e Mathias (André Ramiro), que também estavam indignados com a grande corrupção na Polícia Militar. Enquanto um age de uma forma impulsiva, sem medir as consequências, o outro é extremamente racional, com pouca ação, mesmo quando se vê frente a um grupo de usuários de drogas. Para Nascimento, seu substituto ideal seria um misto dos dois, que é em quem ele tentará transformar um deles. Esse é o pano de fundo da obra selecionada para embasar as pesquisas deste estudo.

O filme inicia com uma citação do psicólogo social americano Stanley Milgran (1974): “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 na qual ela se encontra”. A citação já demonstra uma prévia do que se encontrará na narrativa: a coerção social – tema usado na sociologia por Émile Durkheim –, ou seja, é a força que o fato exerce sobre o indivíduo levando-o a conformar-se com as regras impostas pela sociedade, estando ele de acordo ou não com tais princípios. Várias passagens do filme vão ao encontro do pensamento durkheimiano, pois é nítida a submissão do morador em relação à presença do tráfico e da violência no morro (DURKHEIM, 1999).

Relevante mencionar que essa temática tem uma importância significativa no Brasil contemporâneo, já que o país sofre com graves crises relacionadas à corrupção e violência, e a obra fílmica é uma voz crítica às vozes do crime, pois problematiza essa coerção e traz à tona um debate entre vozes sociais e políticas. Até mesmo o poder, representado ali pela polícia, é conivente com tal situação voltando-se para a corrupção e aceitando as regras estabelecidas pela marginalia. A esse respeito capitão Nascimento diz: “[...] no Rio de Janeiro, quem quer ser policial tem que escolher: ou se corrompe, ou se omite, ou vai pra guerra”. Entretanto, não se pode estereotipar, pois o líder do BOPE representa durante toda a narrativa o descontentamento e a irritabilidade contra a situação de anomia da sociedade.

MATO SEM CACHORRO

Mato sem cachorro é o primeiro filme dirigido por Pedro Amorin e foi lançado em 2013. A abertura do filme é simbólica, traz o estereótipo de uma família perfeita, passeando por uma praia carioca, apresentada como se fosse uma peça publicitária. Porém por trás da “aparente” tranquilidade há brigas, ciúmes e todo tipo de problemas que afetam a vida cotidiana dos indivíduos. É possível perceber que existe uma desconstrução da imagem de família, uma vez que traz cenas típicas de comédia romântica representadas por um casal jovem, bonito e simpático, auxiliadas ainda pela doçura do bichinho de estimação querido por ambos, tudo isso apresentado em uma história simples.

A trama foca as desventuras amorosas do casal de protagonistas Deco (interpretado por Bruno Gagliasso) e Zoé (Leandra Leal) e do sequestro do cão que atende pelo nome de Guto. Deco é um DJ e produtor musical entediado que passa o dia no sofá de seu apartamento na zona sul do Rio de Janeiro e que, eventualmente,

produz inspirados *mashups* - remixes musicais inusitados que casam, por exemplo, *Imagine*, de John Lennon, com *Ai, Se Eu te Pegar*, de Michel Teló. Sua vida muda significativamente no dia em que pensa ter atropelado um cachorro, ao levar de carro para o hospital seu primo Leléo (Danilo Gentili). Enquanto tenta socorrer o animal desacordado, Deco conhece Zoé que ajuda nos primeiros socorros do bichinho. Sua imagem é construída no filme como uma produtora de rádio, mulher centrada, decidida e defensora dos animais. A dupla decide adotar o cãozinho que sofre de narcolepsia – desmaia sempre que fica animado/feliz/excitado – e é o responsável pela aproximação do casal.

Não demora muito para o romance engrenar e o trio se transforma numa família. No entanto, dois anos depois, Zoé termina o namoro, fica com a guarda do cão e vai viver com o bem-sucedido Fernando (Enrique Diaz), ex-professor de nado sincronizado e proprietário de uma *pet shop* esotérica. Esses são motivos mais do que suficientes para que Deco fique revoltado e prepare uma vingança: sequestrar Guto; para tanto, ele conta com a ajuda de Leléo. O filme é classificado como comédia romântica, que é considerado um subgênero da comédia, uma vez que envolve aspectos da comédia e do romance.

O enredo das narrativas desse subgênero envolve amor entre duas pessoas e é acrescido de humor como principal vertente da obra (NOGUEIRA, 2010). Nessa perspectiva, em *Mato sem cachorro* o amor do casal protagonista é permeado de signos que marcam encontros e desencontros. A comédia romântica nesse filme é a todo momento interpelada por vozes sociais em tensão, ou seja, por vozes que reforçam estereótipos femininos e masculinos, estereótipos de relacionamentos considerados fracassados e felizes, imagens de família sendo problematizadas do início ao fim da narrativa.

Mato sem cachorro não é um filme indicado para menores de 12 anos, provavelmente por possuir uma “linguagem imprópria”, como indicado na contracapa do DVD. É possível perceber durante a obra fílmica que essa referência pode estar associada ao frequente uso de palavrões durante a trama

Diferente de *Tropa de elite*, *Mato sem cachorro* não obteve o glamour da crítica popular ou notoriedade jornalística. Algumas avaliações mencionam que “não é um filme ruim, seu lado comédia romântica é bem feito e merecia até mais espaço dentro da trama” (RUSSO, 2013) ou “*Mato sem Cachorro* procura injetar um ar de

modernidade descolada às comédias românticas produzidas no país (LERINA, 2013).

Na capa do DVD de *Mato sem cachorro*, percebe-se que acima do título do filme estão os nomes dos atores e abaixo o nome do diretor. Provavelmente a distribuição ocorra dessa forma para que o filme tenha credibilidade, uma vez que tem no elenco Leandra Leal e Bruno Gagliasso, atores de destaque na Rede Globo, e Danilo Gentili⁵³, humorista conhecido pelo programa CQC. A imagem central mostra o casal principal sentado em um sofá com o cão deitado sobre eles remetendo a um estereótipo de família. A partir da imagem é possível depreender que o conteúdo temático do filme comporá uma trama que sinaliza descontração, com a presença de um casal, cachorro e ambiente familiar, simbolizado pelo sofá em que estão sentados.



Figura 8 (capa do DVD do filme *Mato sem cachorro*)

⁵³ O humorista agora apresenta o programa *The Noite Com Danilo Gentili*, no SBT.

A subseção que segue faz um apanhado de como será a organização de análises das cenas destacadas para este estudo, considerando os procedimentos metodológicos de análise postulados em *Marxismo e filosofia da linguagem*.

3.1.2 Organização da análise

A metodologia de análise foi desenvolvida em cinco momentos. Inicialmente os filmes foram assistidos (ambos na sua totalidade e por variadas vezes); em seguida foram selecionadas as cenas em que os palavrões aparecem e que servirão de fio condutor para as análises; foram realizadas as transcrições das cenas escolhidas, totalizando seis; logo após foi realizada a análise individual dos recortes discursivos selecionados; e, por fim, uma discussão colocando em relação dialógica cenas analisadas.

Optou-se por iniciar pelo filme *Tropa de elite* por, cronologicamente, ser de 2007, e após *Mato sem cachorro*, que é de 2013. Como fora explicado anteriormente, trazer dois gêneros cinematográficos distintos, com anos de lançamentos distantes, foi uma opção para indicar que, independentemente da época/período ou do gênero cinematográfico, o palavrão está presente e para salientar também que o mesmo não é privilégio só de filmes de comédia, uma vez que pode surgir em diferentes situações e obter variados acentos valorativos.

De cada uma das obras, foram selecionadas três cenas, com três situações diferentes para posterior análise. As cenas foram escolhidas por trazerem situações contextuais de interação e efeitos de sentidos variados entre si. Procurou-se observar diferentes cenas, a fim de mostrar facetas de relações dialógicas. Assim, optou-se por selecionar cenas em que certos palavrões se repetissem de modo a ter a mesma significação como palavra da língua e diferentes temas em cada novo contexto, sob nova acentuação axiológica como palavra minha.

Cada cena é indicada como Cena A, Cena B, Cena C, Cena D, Cena E e Cena F. Todas são acompanhadas da descrição contextual e seguidas da análise; quando foi possível captar a cena visual em alguns momentos da análise, a imagem é colocada juntamente com enunciados verbais para a discussão. Para Bakhtin (2003), os enunciados verbais e não-verbais são dinâmicos e apresentam

especificidades e finalidades próprias das esferas de atividade a que respondem, ou seja, trazem características do campo de atuação do sujeito que enuncia.

Este estudo conta com princípios teórico-metodológicos que norteiam a análise. Discute acerca dos palavrões a partir da noção de “palavra da língua” – resgate da construção linguística, ou seja, considerada sem acento valorativo, palavra do dicionário, ainda em potencial de sentidos; “palavra alheia” – análise da memória discursiva da palavra, sua história, recuperando os sentidos que circulam socialmente; “minha palavra” – análise da palavra no contexto enunciativo, bem como a renovação de acentos de valor da palavra. Enquanto que a “palavra da língua” é recuperada pela “significação”, a “palavra alheia” e a “minha palavra” são recuperadas pelo uso, pelas relações dialógicas estabelecidas entre discursos variados, em situações concretas o que faz circular diferentes “temas” (BAKHTIN, 2003).

Atrelado a esses conceitos também se busca analisar os enunciados, considerando questões referentes à tensão entre as forças centrípeta e centrífuga nos discursos, uma vez que essas forças constituem a realidade do enunciado e permitem as relações interpessoais e a interação entre os indivíduos. As forças centrípetas tendem à unificação e centralização da língua e à instauração da crença em uma língua única. Já as forças centrífugas tendem à descentralização, à desunificação e ao plurilinguismo. Dessa forma, para Bakhtin (2010, p. 82), “é possível dar uma análise concreta e detalhada de qualquer enunciação, entendendo-a como unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal”.

Também se busca analisar os enunciados e os palavrões, considerando a variedade de vozes discursivas que refletem e refratam sentidos nos discursos dos filmes, a fim de compreender a zona de tensão entre vozes que constitui o palavrão. Para Bakhtin (2003, p. 330) “não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (...), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente”.

Outro princípio de análise é a entonação verificada no ato enunciativo do palavrão, que permite observar relações de sentidos, como possíveis tons de ambivalência, que podem remeter a possíveis indícios de carnavalização. Os

palavrões podem variar em seu uso nos diferentes contextos: degradantes em determinados contextos ou regenerativos em outros.

Após a realização das análises individuais de cada filme, realiza-se uma discussão dialógica entre os discursos analisados, enfatizando-se o uso de palavrões em cada filme, os sentidos produzidos nas interações, os diferentes contextos e sujeitos envolvidos e as nuances das relações de tensão dos palavrões postas em relação dialógica. A próxima seção tem o objetivo de analisar as cenas selecionadas de cada um dos filmes, levando em conta os princípios teórico-metodológicos elencados.

3.2 O FUNCIONAMENTO DO PALAVRÃO NAS CENAS SELECIONADAS

Com base na discussão realizada em relação à teoria apresentada, a seguir, procede-se às análises dos dois filmes: *Tropa de elite – missão dada é missão cumprida* e *Mato sem cachorro*, de cada um foram selecionadas três cenas. Esta parte divide-se em duas seções. Na primeira, seção 3.2.1, é exposta a análise do filme *Tropa de elite*: Cenas A, B e C. A próxima seção, 3.2.2, registra a análise do filme *Mato sem cachorro*: Cenas D, E e F. As análises seguem noções bakhtinianas, como “palavra da língua”, “palavra alheia”, “minha palavra”, forças centrípeta e centrífuga, vozes discursivas, entonação da palavra e relações dialógicas, como possíveis tons de ambivalência.

Este estudo trabalha com a tese de que o diferencial do palavrão parece ser a constituição de uma zona de tensão, cuja dinamicidade parece transitar entre o proibido e o libertador. Assim, as análises pretendem discutir a respeito das diferentes nuances dessa zona de tensão.

3.2.1 TROPA DE ELITE – MISSÃO DADA É MISSÃO CUMPRIDA

O início do filme *Tropa de elite* acontece no ano de 1997 e traz como narrador o personagem principal Capitão Nascimento. Enquanto ele narra a situação do Rio de Janeiro, com relação ao tráfico de drogas nos morros e o BOPE, imagens de um baile funk, no morro do Turano (RJ) mostram muitas pessoas dançando – ao som da

música *Rap* das armas, de Cidinho & Doca – e diversos traficantes espalhados por pontos estratégicos da favela, formando um cerco organizado.

... minha cidade tem mais de 700 favelas... quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É só nego de R-15...PistolUze... HK e por aí vai... no resto do mundo esse tipo de armamento é usado na guerra... aqui são as armas do crime... um tiro de 7612 atravessa um carro como se fosse papel... é burrice pensar que numa cidade assim... os policiais vão subir favela só pra fazer valer a lei... policial tem família... amigo... e também tem medo de morrer...

Quadro 2

A narração do Quadro 2 mostra, a partir do pronome possessivo “minha”, a ligação afetiva e de pertencimento do Capitão com a cidade que cuida e defende; pode-se depreender também que se trata de uma metrópole, já que tem “mais de 700 favelas”, e que sua maioria é dominada por “traficantes armados até os dentes”. A partir dos signos ideológicos mencionados pelo narrador, evidencia-se que naquele lugar existe muita violência. Relevante observar a posição axiológica entre os vocábulos “guerra” e “crime”; ao primeiro é associada à questão de conflito armado entre nações ou entre partidos de uma mesma nacionalidade; já ao segundo atribui-se a transgressão de leis. No contexto da fala do Capitão, há uma analogia entre a “guerra” e o “crime” no que se refere ao “armamento pesado”, o que intensifica negativamente o cenário do crime na cidade do Rio de Janeiro ao atribuir-lhe características de guerra.

No enunciado final do Quadro 2, “é burrice pensar que, numa cidade assim ...os policiais vão subir favela só pra fazer valer a lei... policial tem família, amigo, e também tem medo de morrer”, observa-se que há uma diversidade de vozes, cuja tensão gravita entre uma crítica ao sistema e defesa dos policiais. O acento de valor do enunciado, destacado na palavra “burrice”, (“é burrice pensar que”), orienta para o fato de que não se pode iludir que o policial possa exercer a sua função profissional como deveria, já que corre risco de vida ao exercê-la.

Logo após o exposto no Quadro 2, a narração cessa e aparecem policiais se

preparando para a invasão, ao mesmo tempo indivíduos conversam e jogam “toto”⁵⁴. Nascimento continua falando: “o que aconteceu no Rio de Janeiro era inevitável... O tráfico e a polícia desenvolveram formas pacíficas de convivência... afinal... ninguém quer morrer à toa”. Nesse contexto, uma viatura da polícia militar se aproxima de alguns traficantes, aparentando um desses policiais estar bastante nervoso com a situação. Paralelamente, dois outros 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.

Aproximadamente, aos quatro minutos de exibição fílmica, surge o primeiro palavrão dito pelo representante do poder – o Capitão Nascimento:

Cena A

a verdade é que a paz... aqui, depende do 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

Quadro 3

Após a fala do Capitão, cessa a narrativa e o foco fica nas imagens da invasão do morro pelos policiais. Há na cena um clima tenso e violento, impresso pelas ações de invasão do morro. A partir desse momento e até o fim do filme, percebe-se uma espécie de “consentimento” para a fala desenfreada de palavrões entre cidadão, polícia, marginália e moradores da favela, dentre outros. Nota-se, no decorrer da película, que o palavrão expressa pontos de conflitos entre essas figuras. No trecho “a verdade é que a paz... aqui... depende do equilíbrio delicado...”, depreende-se que a expressão inicial do enunciado “a verdade é que...” reforça a ideia de que o capitão está trazendo uma informação que busca evidenciar um problema instaurado nas favelas cariocas: o conflito entre bandidos e policiais.

No enunciado, a menção ao “equilíbrio delicado” remete a um efeito de ironia, pois o locutor, ao referir-se à paz, faz uma crítica aos bandidos e policiais, atribuindo

⁵⁴ Futebol de mesa.

acentos valorativos que os desqualificam. Não se espera que os bandidos tenham “munição” e nem que haja “corrupção” entre os policiais, muito menos se espera que isso interfira num regime de paz. Desse modo, o “equilíbrio delicado” é uma crítica; delicado aqui pode ser tomado como “uma linha tênue” e que há a possibilidade de ser rompida a qualquer momento, trazendo consequências desastrosas. Para o locutor, a paz não deveria estar atrelada ao “equilíbrio” entre a “munição dos bandidos” e a “corrupção dos policiais”. É possível perceber a refração de sentidos no contexto da cena, uma vez que o “equilíbrio” depende de certo acerto entre as partes, devendo existir uma harmonia entre a polícia corrupta e o marginal armado.

No movimento enunciativo da Cena A, podem ser observadas forças centrípetas, que tendem a centralizar o significado e forças centrífugas, que estão a todo tempo resistindo às imposições, buscando no diálogo (por meio de atitudes responsivas ativas) a resolução dos conflitos. Essas forças são sempre vozes em embate, encontros dissonantes inseridos na enunciação. O sujeito se utiliza das forças da enunciação e de uma ou outra maneira está imerso no movimento proposto por elas, posicionando-se, enunciando, afirmando ou negando as vozes que ecoam nas diferentes situações enunciativas. Nesse sentido, no discurso do Capitão Nascimento, percebe-se a dissonância entre o esperado socialmente com relação à honestidade dos policiais e a questão da punição dos bandidos. Tal tensão representa o que acontece na favela, no que se refere à corrupção, tráfico, violência, revelando assim no enunciado as forças centrífugas que rompem com os valores esperados.

No decorrer do dizer, o capitão Nascimento afirma: “A honestidade não faz parte do jogo. Quando o convencional honesto sobe favela, parceiro ... geralmente dá merda”. É possível depreender da fala do Capitão que na polícia ser honesto não é regra, e sim a exceção. Na narrativa fílmica, a Polícia Militar (PM) aparece como corrupta, já o BOPE, também da polícia, aparece como o núcleo puro, que conserva os valores já perdidos pelo resto da corporação. Vê-se com isso que os valores de honestidade que deveriam reger o caráter de todo e qualquer cidadão não ocorre naquela corporação que deveria dar proteção e paz aos cidadãos. Capitão Nascimento assume que há soldados honestos e que quando são colocados frente a frente com a marginalia, segundo o enunciador, dará “merda”.

No contexto em foco, o palavrão focalizado (“merda”) emerge no enunciado dando ênfase a um conflito social entre pessoas honestas e desonestas. Percebe-se

que o palavrão instaura-se como um signo ideológico que reflete parte de uma dada realidade, a relação entre o honesto e o desonesto, e refrata uma perspectiva de que o honesto não está no morro; atenta-se para a questão que não são todos os moradores do morro que são desonestos e sim uma parte, e que o desonesto lá está. Por meio do tom pejorativo de falar do problema de uma pessoa comum subir o morro, acentua o conflito social das favelas do Rio de Janeiro, fazendo ressoar a dualidade mencionada: pessoas de bem *versus* pessoas desonestas. O palavrão nesse caso faz refletir esse conflito, uma vez que o atrito social é demonstrado pelo contexto enunciativo que acentua valorativamente o problema: o confronto entre o que seria a entrada de honestos na favela e criminosos que dominam o espaço. Percebe-se que, ao enunciar o palavrão, o locutor o toma como parte integrante da sua seara discursiva. Nesse contexto, a palavra está propensa a novos sentidos. No instante em que o Capitão a pronuncia, um confronto entre sentidos é travado.

Seguindo a proposta de analisar a palavra sob três aspectos – palavra da língua, palavra alheia e palavra minha –, busca-se, no dicionário Houaiss eletrônico (2009), significações do vocábulo em foco (“merda”): 1) matéria fecal; excremento, fezes, 2) acúmulo de lixo, de sujeira; imundícia, porcaria, sujeidade, 3) coisa desprezível, insignificante, ruim, sem valor; porcaria, 4) situação difícil; ruína, miséria, 5) pessoa insignificante, que não presta para coisa alguma, 6) exprime raiva, desprezo, decepção, indignação etc., 7) exprime desejo de boa sorte, bons augúrios. Como “palavra da língua”, conforme Bakhtin (2003), nenhum vocábulo possui acento valorativo até que seja usado por um sujeito numa situação concreta. Di Fanti e Zago (2008 p. 205) endossam essa afirmação quando explicam que “o resgate da “significação” pelo dicionário aponta para uma virtualidade (possibilidade) que, ao ganhar apreciação, faz circular sentidos, os quais podem ou não se aproximar do verbete do dicionário (ainda não considerado como enunciado concreto)”.

Entende-se que o locutor presume que seu interlocutor, nesse caso os espectadores, saiba que o uso da palavra em foco (“merda”) possui expressividade condizente naquele contexto, trazendo consigo a posição valorativa do sujeito que a enuncia – no caso, “minha palavra”, – e que se distancia, em parte, daquele significado dicionarizado que atribui à palavra a significação de “matéria fecal; excremento; fezes”; ou seja, a palavra age como expressão de uma posição

valorativa do falante individual, porém a memória discursiva da palavra alheia está ali recuperando variadas vozes.

Observa-se que pode assumir um novo sentido o qual, apesar de novo, mantém um vínculo estreito com a ideia inicial: a situação é tão ruim, de tanta violência que ela é comparada às fezes que também são fétidas, ruins, indesejáveis e sujas. Assim, percebe-se que a palavra “merda” traz consigo uma significação enquanto palavra da língua, mas, quando essa palavra entra na situação da narrativa filmica, recebe uma valoração, assumindo um novo sentido engendrado pelo contexto, ainda que seus traços de palavra da língua permaneçam. As características de fétido, excremento, fezes, dilaceram-se nessa nova contextualização, sendo a palavra ressignificada pelo locutor. Na cena em análise (Quadro 3), depreende-se que o palavrão (“merda”) assume, via acento valorativo, o sentido negativo de confusão, atrito e até morte, pois se verificam aí duas forças opostas entrando em confronto: de um lado, o policial honesto (que são poucos) que quer a paz e, de outro, o traficante que quer a desordem e o conflito. Tais considerações se associam a reflexões sobre o enunciado:

cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da composição discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (...) cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Sob essa perspectiva, percebe-se que a palavra “merda” vem carregada de vozes com tons negativos por ser empregada num contexto de tensão entre polícia e bandido, apontando, pelos discursos em circulação, que esse confronto apresenta problemas de variadas ordens.

Na sequência do filme, observa-se que, além de combater o tráfico de drogas no morro e elaborar a estratégia de segurança para a visita do Papa, Nascimento foi um dos comandantes do “9º curso de Operações Especiais”, com aproximadamente 30 homens, entre os quais eram selecionados soldados militares interessados em ingressar no BOPE. Destaque-se que nenhum entre os 30 candidatos foi obrigado ou convidado a participar, ou seja, eles se inscreveram em tal seleção por vontade própria, o que é mostrado no decorrer das cenas; cabe também ressaltar que só os considerados melhores eram selecionados para a “Tropa de elite da polícia”, adjetivo

que abrange, no contexto, além das habilidades armamentistas, honestidade e retidão de conduta civil e militar. Ainda sobre a seleção para ingresso no BOPE, para a segunda fase do curso, foram aprovados apenas oito candidatos, entre eles a narrativa destaca os soldados Neto e Matias. Naquele momento, Nascimento salientou que “quando a primeira fase do curso acabou sobraram oito caras. Estava na hora de eu escolher meu substituto”. Durante o filme os soldados Matias (chamado de Zero 2) e Neto (chamado de Zero 6) atraem a atenção do Capitão, porém, Neto se sobressai. Tal fato faz com que Nascimento lembre da época em que também passou pelo processo de seleção para o BOPE, o que é observado em uma conversa íntima com a esposa, no Quadro 3, tomado como segundo item de análise deste trabalho, ou seja, a Cena B.

Importante mencionar que antes e depois do diálogo da Cena B, o locutor – Capitão Nascimento – faz algumas narrações como “pano de fundo”: 1º) antes do diálogo mencionado na Cena B: “Escolher um substituto para um capitão como eu, não é fácil como parece”. Entra o diálogo da Cena B. 2º) depois do mencionado na Cena B: “Não adiantava eu escolher o melhor da turma... o cara tinha que ser... bom... o cara tinha que fazer o trabalho do jeito que eu faço. Eu não podia deixar o meu posto sem essa certeza”. A esposa comenta “que notícia boa” e ele diz “daqui há um mês, mais ou menos, acho que dá para sair” e a cena encerra.

Cena B

Esposa: passou alguém legal no curso?

Capitão: pô... tem um cara lá que é bom pra caramba...

Esposa: você está falando sério?

Capitão: porra pilhadão... parece comigo naquela época lá que eu fazia o curso...

Quadro 4

A Cena B – Quadro 4 – se passa no quarto do casal enquanto o capitão (muito cuidadoso) troca a fralda do filho. A esposa faz a pergunta: “passou alguém legal no curso?”. Esse questionamento vem ao encontro da história do filme, uma vez que Nascimento está na busca de um substituto. Há na pergunta interesses pessoais, já que a mulher deseja que o marido deixe a vida perigosa de Capitão do

BOPE e que, mesmo sendo uma vida cheia de riscos, deve ter um substituto tão bom quanto ele, podendo ser observado com o caracterizador “legal”.



Figura 9 - Cena B

A partir das falas do Capitão, as que antecedem e sucedem a Cena B, a própria Cena B e o filme como um todo, percebe-se que há uma orientação axiológica que remete para a ideia de que o personagem é um profissional qualificado, com valores que remetem a alguém indispensável no papel de homem da lei. Encontrar alguém para substituí-lo, como se observa na narrativa, não é tarefa fácil. Pode-se depreender que para muitos o Capitão é visto como um “herói”, alguém que coloca a vida em risco para salvar a do outro; observam-se, a partir dessas ponderações, características da relação “eu” / “outro” que interferem nas interações sociais, como prevê a concepção dialógica da linguagem.

Nos estudos bakhtinianos, o sujeito se constitui socialmente, a partir da interação verbal na sua relação com o outro. Logo, o sujeito é tomado como um ser de ações concretas, em oposição aquele sujeito abstrato ou idealizado (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006). No caso do filme *Tropa de elite*, pode-se perceber que o Capitão Nascimento estabelece diferentes relações com o outro, como se observa na dinamicidade de vozes engendradas em seu dizer, o que marca a alteridade de seu discurso. É, portanto, um sujeito dialógico e seu conhecimento é fundamentado no discurso que produz.

Ainda no contexto da Cena B, casa da família, quarto do casal, troca de fraldas do filho, cuidado do pai com a criança, observa-se, sem desconsiderar a imagem de homem forte que enfrenta bandidos e balas de fuzis, uma configuração

de homem gentil e preocupado com o bem estar de sua família. Nesse ambiente familiar, também há o uso do palavrão no seu discurso, sinalizando que o emprego dessas palavras, por vezes, depende do estado emocional do sujeito e do contexto em que se encontra. Na cena em foco, é possível analisar forças centrípetas e centrífugas em relação ao comportamento do Capitão. Pode-se associar a figura controladora, forte e autoritária às forças centrípetas, uma vez que é uma imagem propagada socialmente de um comportamento esperado de um homem cheio de atribuições e poder; já as forças centrífugas se ligam à imagem propagada de um homem que se dedica à família e é cuidadoso com ela. Nessa perspectiva, no contexto em questão, é possível observar na imagem visual o semblante tranquilo do Capitão por meio da Figura 10:

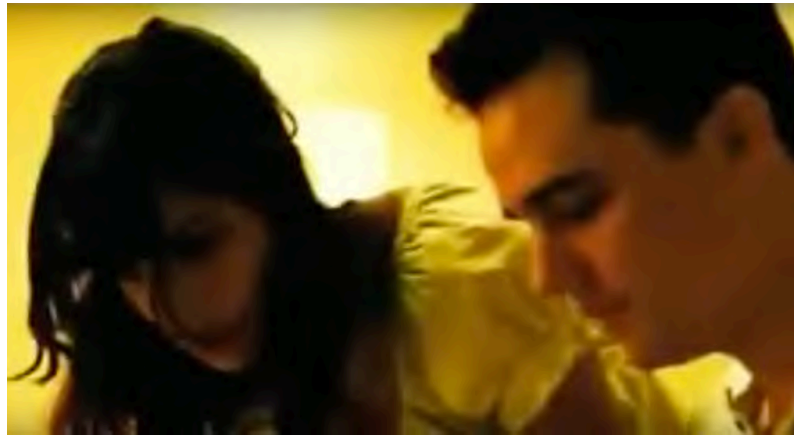


Figura 10 - Cena B

Nota-se, no trecho destacado a seguir, que o palavrão “porra” é valorado positivamente, pois, na movimentação enunciativa, estão associados diferentes índices que corroboram essa orientação: “Capitão: pô... tem um cara lá que é bom pra caramba...; Esposa: Você está falando sério? Capitão: porra pilhadão... parece comigo naquela época lá que eu fazia o curso”. As valorações vão tecendo o discurso de modo a não só qualificar o possível candidato, mas também enfatizar a construção favorável da imagem do capitão (“parece comigo...”). O palavrão acompanhado da palavra “pilhado” (“porra pilhadão”), no enunciado de responsabilidade do Capitão, foge à significação da “palavra da língua”, ou seja, da dicionarização comumente reconhecida de sêmen masculino, e assume uma valoração positiva ao atribuir qualidades ao candidato (“palavra minha”). Também intensifica o comprometimento do novato e carrega em si um elogio, aproximando

Nascimento do jovem. A palavra “pilhado”, com a variação “pilhadão”, recupera vozes de força, vigor físico, que pode ser associada à necessidade de ter vontade e entusiasmo para combater o crime, uma vez que a criminalidade necessita ser extinta por um “herói” forte, alguém que não se renda ao sistema de corrupção e nem se acovarde diante da violência do morro. O palavrão é enunciado num tom de voz aprazível, sem violência e no âmbito familiar, trazendo um acento valorativo positivo sem o projeto enunciativo de agredir ou ofender alguém; pelo contrário, percebe-se a ênfase dada ao colocar o novato em lugar de projeção, elogiando-o e aproximando-o da própria experiência.

Percebe-se, pelas análises efetuadas, que os palavrões, como na cena familiar discutida, nem sempre são insultos. Eles instauram-se como signos ideológicos, que refletem e refratam diferentes sentidos, reverberando variadas atitudes avaliativas. Isso acontece devido à possibilidade de tons de ambivalência que assumem algumas palavras no discurso, como é o caso do palavrão, que, associadas a características da carnavalização, podem criar efeitos de desconstrução da ordem. O palavrão, com um tom expressivo aliado à dinamicidade do uso, pode converter-se, por um lado, em elogio, apreço, palavra de satisfação ou euforia, e, por outro, em raiva, desprezo etc.

Variadas cenas no filme mostram o treinamento dos novatos do BOPE, em que Nascimento orienta e demonstra a melhor forma de fazer uma progressão em favela, ou seja, de invadi-la mantendo a calma e aguardando comandos de ação, mas deixa claro que a teoria é bem diferente da prática real. É visível o apreço que o capitão demonstra pela postura e desenvoltura do soldado Zero 6 o incentivando e elogiando, porém o pupilo de Nascimento o decepciona.

Após o término do curso acontece a primeira invasão real a um morro e vários são os policiais que participam dessa missão. A cena mostra o BOPE avançando e muitos marginais correndo e alertando os demais da chegada da Tropa de elite, por meio de tiros que são dados como alerta para a fuga. Nessa cena, Nascimento está logo atrás de Zero 6 e ambos de arma em punho:

Cena C

Zero 06: CAPITÃO... CAPITÃO... o fogueteiro correu pra lá...

<p>Nascimento: ... era um só? Zero 06: tá sozinho... Nascimento: ... é um só? Zero 06 (sai correndo e ignora o comando): ...vou pegar... Nascimento: ... pera aí porra... caralho... volta porra... volta agora...</p>
--

Quadro 5

Nesse momento percebe-se a indignação do capitão, uma vez que a atitude de Neto vai de encontro aos preceitos ensinados no treinamento: ouvir e obedecer a seus superiores. Observa-se que a palavra “porra”, nas duas ocorrências da Cena C, tem um tom enunciativo diferenciado do momento familiar em que fora mencionada anteriormente, comprovando assim que, dependendo da situação, o acento valorativo da palavra é outro. O contexto da Cena C é carregado de apreensão e perigo; os palavrões enunciados pelo Capitão têm o projeto enunciativo de ordenar que o soldado cumpra sua ordem de não prosseguir. Nas palavras proferidas por Nascimento, percebem-se acentos de valor que sinalizam a atitude firme, agressiva, de reprovação para salientar a cólera de ter sido desobedecido por alguém abaixo da escala hierárquica policial. O palavrão “porra” vem acompanhado de outro, “caralho”, que pode ser entendido como o alto índice de desapontamento com Zero 06. Esse último palavrão (“caralho”) na significação dicionarizada, em seu estado de palavra da língua, reflete o órgão sexual masculino e, no contexto do filme, refrata indignação, exasperação por parte do enunciador que fala sem constrangimento.

O interessante nessa cena está na questão de uma autoridade, no caso um capitão, trazer um vocabulário, tido por vezes como imoral, para proibir seu subordinado de perseguir um bandido. Ressalta-se a questão do “proibir”, pois deveria existir respeito por parte do Capitão com relação à pessoa sob seu comando, porém isso é esquecido. Como forma de liberdade de expressão, por ser desobedecido por Zero 06, Nascimento mobiliza os palavrões (“porra” e “caralho”) para dar uma ordem.

No desenrolar da cena, levando em conta o dizer do Capitão para Zero 06, no que se refere à resposta ativa, associam-se as palavras de Bakhtin (2003, p. 271): “Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente

responsiva (embora o grau desse ativismo seja bem diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante”.

Na situação em foco, cada um dos personagens, Capitão e Zero 06, tem diferentes atitudes responsivas ativas frente ao confronto. A resposta de Zero 06 ocorre na forma de ação, ou seja, não ouvir o comando e prosseguir com a prática. Destaca-se, desse modo, que a palavra autoritária do Capitão, carregada de vozes que dão efeito de verdade absoluta, uma vez que ele é o comandante e está ordenando, não foi atendida. Mesmo assim, sem proferir palavras, Zero 6 assume o risco; sua resposta se deu de forma contrária àquela esperada pelo Capitão, causando uma zona de instabilidade e tensão entre ambos. Tem-se na Cena C um palco de batalhas ideológicas, diferentes concepções acerca daquilo que será feito no momento, visões de mundo e conhecimento entram em conflito. Após a desobediência do novato, o Capitão lhe repreende severamente a atitude, sendo possível observar, na Figura 11, a expressão de fúria pelo desacato.



Figura 11 - Cena C

Relevante lembrar que o signo ideológico está sempre inserido em um contexto social e histórico e não só reflete esse contexto como também nele ressoam contextos outros já vividos. Dessa forma, os signos são atravessados por valorações e, por isso, no contexto do filme, pode-se observar que, na situação de risco e na cadeia de comando assumida por Nascimento, ecoa uma espécie de tom autoritário, sinalizado pelo uso de palavrões. Muito da ira de ser desrespeitado está expresso no tom de voz altivo do capitão. Nesse momento, os palavrões (“porra” e

“caralho”) estão abarrotados de acentos valorativos de autoridade, comando e hierarquia. Depreende-se que o Capitão não deveria ter sido desrespeitado, pois além de estar hierarquicamente acima do outro, tem conhecimento de como agir em situação de risco, como a vivenciada, que possivelmente o novato ainda não tem.

No Brasil, é de conhecimento público, que a base da organização da Polícia Militar é a hierarquia, pois se estrutura em uma cadeia de comando a ser seguida por seus integrantes. Apesar de cada Polícia Militar ser subordinada ao seu Estado e não ter ligações entre si, a hierarquia é igual. No estado do Rio de Janeiro, todos os integrantes do BOPE são policiais militares⁵⁵, ou seja, o policial que atua nas operações especiais está inserido no quadro de praças ou de oficiais da Polícia Militar, sujeito às mesmas regras administrativas, tais como hierarquia, plano de carreira e regimento interno, como qualquer outro policial militar. Porém, os policiais do BOPE são sujeitos a treinamentos diferenciados, recebem técnicas específicas de sobrevivência e combate, armado ou desarmado, aprimoram suas aptidões físicas e aprofundam sua perícia para atuar em áreas de alta periculosidade. Sobretudo, são vigorosamente treinados em táticas e estratégias, objetivando executar missões em zonas de confronto intenso e resgate de reféns.

Tal formação, na verdade, é extremamente específica: a invasão em comunidades, combate sob fogo cerrado e operações de resgate por meio do uso de técnicas apuradas, com intuito de eliminar o perigo extremo. Esse cenário de adentramento em comunidades é extremamente delicado e requer um profundo treinamento e preparo, a fim de que o BOPE seja capaz de expurgar o que é considerado nocivo e possa, assim, desempenhar essa função estabilizadora.

Dessa forma, a exasperação de Nascimento transparece, além do não verbal na cena, por meio dos palavrões, apontando assim a tensão existente entre o mandar e não ser obedecido/ouvido. A análise dos palavrões (“merda”, “porra” e “caralho”) evidencia a relevância do contexto situacional e acentos valorativos que são dados às palavras enunciadas. Na totalidade do enunciado – “pera aí porra... caralho... volta porra... volta agora...” – percebe-se o cuidado do Capitão com seu subordinado, pois sabe que a ida solitária do soldado pode significar morte ou ferimento. Essa preocupação pode ser notada pelo uso dos verbos “esperar” (“pera

⁵⁵ Informação sobre o Batalhão de Operações Especiais (BOPE) do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.bopeoficial.com/o-batalhao/batalhao/>>. Acesso em: dez. de 2014.

aí porra... caralho...”) e “voltar” (“volta porra... volta agora...”), que são intensificados por palavrões que apontam para a indignação.

Com relação às forças centrípetas – representadas pelas vozes sociais oficiais – que estão constantemente tentando impor uma ordem única nos discursos sociais, que são naturalmente heterogêneos e caóticos, pode-se associar à autoridade do Capitão Nascimento, uma vez que tenta mandar, organizar, manter-se no controle. Porém, também existem forças centrífugas que, sem exatamente uma razão particular, refletem e refratam essa ordem, nesse caso representado por Zero 06. A Cena C, como um todo, apresenta um espaço de tensão vivido pelos sujeitos do discurso durante a situação, seja em relação ao verbal ou não verbal, mesmo transgredindo uma ordem de proibição que ocorreu por meio da transposição desse autoritarismo.

Nota-se que os palavrões em cena foram usados em contextos distintos, assumindo sentidos variados, como se observa em possíveis relações de ambivalência (diferentes valores para o mesmo palavrão): a ordem e sua subversão, o elogio e o xingamento, o sujeito policial forte em exercício tenso de seu trabalho com marginais e o pai e marido zeloso. É possível entender que o filme *Tropa de elite* é repleto de tensões entre vozes, dinamicamente articuladas, que ora transitam entre a dimensão do repreensível, ora entre a do libertador (renovador). Percebem-se, em várias cenas, a crítica, o embate, mas ao mesmo tempo o reforço de algumas vozes (a polícia como lugar de bem e de mal, por exemplo); os palavrões acabam reverberando essa situação de problematização que também é de certa forma uma característica temática de filmes de ação.

É relevante salientar que, durante o filme, outros palavrões são proferidos e em outras situações, porém optou-se por trabalhar apenas com alguns. Na seção que segue, serão focalizados outros contextos em que também aparecem palavrões que acompanham e acentuam igualmente situações tensas de variadas naturezas.

3.2.2 MATO SEM CACHORRO

As primeiras cenas do filme são de uma família tradicional, que passeia no calçadão da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, transparecendo felicidade, por meio de expressões faciais sorridentes. Aparece o pai, a mãe e dois filhos tomando

sorvete de casquinha (que aparentam ter entre dez e doze anos) e um cão. O vestuário deixa entrever características dos anos 60, porém adiante o telespectador vai perceber que é apenas uma representação de uma família considerada perfeita segundo os estereótipos da época, pois de fato a cena se passa no momento atual. Ao fundo toca a música *Mmm Love* (1960), de Bob Kelly, para caracterizar bem o cenário apresentado, como pode ser observado na Figura 12, a seguir:



Figura 12 - Cena inicial do filme *Mato sem cachorro*

Em seguida, entra a narração radiofônica de uma voz feminina: “a imagem da família perfeita é pura invenção publicitária...” (nisto enquanto a família passeia, passa uma mulher vestida de enfermeira, também com roupa dos anos 60, empurrando uma cadeira de rodas; o pai de família a segue com o olhar). A radialista posta em cena continua:

...porque se essas famílias existissem um casal sorridente e seus filhos fofinhos passeando com o cãozinho felizes da vida por causa de um desconto no seguro de saúde ou uma marca de ração... elas estariam que nem prédio interditado...

Quadro 6

Nesse instante da cena, o pai vira o rosto olhando a enfermeira e sua esposa vendo a situação lhe agride no rosto ao mesmo tempo em que a música começa a ficar distorcida. A narração radiofônica prossegue: “a um passo de desmoronar” – o

casal feliz inicia uma discussão, os filhos a brigar e esfregar sorvete um no outro, tudo fica descompensado e a voz continua:

é... família dá tanto trabalho quanto criar cachorro, no começo é tão bonitinho, mas depois alguém vai ter que limpar o mijo do tapete... tirar pulga do sofá e isso porque supostamente ele é o seu melhor amigo...

Quadro 7

A cena da praia de Copacabana prossegue, sendo possível perceber que as outras pessoas estão vestindo roupas da atualidade. Não ocorre nesse momento uma passagem temporal, tudo ocorre simultaneamente, enquanto a radialista menciona a respeito de família perfeita e depois diz que isso é invenção publicitária, tudo vai ficando distorcido. Ao mesmo tempo, aparecem ambulantes vendendo filhotes de cachorro, gritando “cachorro na promoção”, a família começa a discutir brigar e a narração radiofônica continua: “É... o problema é que a família ninguém escolhe... da família ninguém escapa...”. Nesse instante um dos filhotes foge e os vendedores não percebem porque o “rapa”⁵⁶ está chegando e todos saem correndo, deixando o filhote que escapou que fica perambulando perdido pelo bairro.

A narradora continua e, nesse momento, conhece-se o nome da radialista: Ananda (Letícia Isnard).

Cena D

e fica a pergunta pros nossos ouvintes... o que você acha que é a família perfeita? ... eu não sei porque o meu pai é alcoólatra... então ligue 35556969 ... blast FM PORRA...

Quadro 8

A partir das primeiras cenas e do conteúdo enunciado pela radialista, nota-se que “família” será uma questão que permeará o filme. As vozes que circundam a

⁵⁶Definição adotada para fiscais que apreendem mercadorias de vendedores ambulantes ilegais.

narrativa dessas cenas e dos Quadros 6, 7 e 8 estão em conflito, uma vez que os signos refletem e refratam questões sociais referentes a problemas cotidianos. Normalmente, comédias românticas apresentam, com narrativas de humor, aspectos cotidianos envolvendo relacionamentos familiares, fomentando algumas vozes e problematizando de forma velada temas socialmente cristalizados, com figurativizações de casais felizes, amor à primeira vista, relações familiares envolvendo pais e filhos etc. O cinema brasileiro em suas comédias românticas tem realizado esses projetos, imprimindo tons de crítica ao longo das narrativas, o que se observa no filme em foco que engendra algumas dessas temáticas.

O extraverbal é ilustrado pela imagem de um passeio familiar e choca-se com o verbal no momento em que é dito que ter uma família feliz é apenas uma questão de publicidade, combatendo-se vozes de felicidade propagadas socialmente, em especial o estereótipo de família perfeita. Nota-se que vozes sociais verbais e não verbais se entrecruzam e fazem ressoar ideologias; há a tensão entre a voz que direciona para a ideia de que se deve manter a felicidade da família, envolta por forças centrípetas, e a voz que orienta para a descentralização do discurso já estabelecido, atravessada por forças centrífugas. Ainda na esteira dos movimentos centralizadores e descentralizadores, está a Cena D, uma vez que mostra uma tensão axiológica entre as expressões “família perfeita” e “pai alcoólatra”, estabelecida entre forças centrípetas, que tentam conduzir o sentido a uma estabilidade, e forças centrífugas, que desestabilizam a orientação.

As forças de estabilidade conduzem o sentido do discurso para a ideia de que “família perfeita” é aquela sem problemas, sejam financeiros ou pessoais, por exemplo. Já as forças de instabilidade se relacionam com “pai alcoólatra” que mostra uma desestruturação familiar e o peso que essa doença – o alcoolismo – acarreta na família. É possível perceber, no decorrer dos acontecimentos do filme, que o programa de rádio de Ananda, que veicula o questionamento de família perfeita, é bastante popular, pois em diversas cenas aparecem pessoas ouvindo em padarias, ônibus, táxis, bares, por exemplo.

O enunciado da Cena D em sua totalidade remete para questões familiares em forma de indagação que podem ser elucidadas por aqueles que provavelmente saibam a resposta, por um número de telefone e vem acompanhado do bordão da rádio: “blast FM PORRA!”. O bordão é constituído de três palavras: uma em inglês, “blast”, que traduzida para o português remete à explosão/rajada; a outra a

frequência em que a rádio é ouvida (“FM”); e por último o palavrão (“PORRA”). É possível depreender que o signo ideológico “porra” ecoa no discurso da radialista como uma forma de protesto aos estereótipos sociais, como é o caso de família perfeita. Pode-se notar que no enunciado da radialista ressoam vozes sociais que remetem a uma mulher que, tendo um pai alcoólatra, talvez tenha crescido e sido educada em um lar com problemas que passam pelo relacionamento interpessoal. O bordão do programa de rádio, representando a posição crítica frente aos estereótipos da sociedade, representa também uma forma de manifestar uma decepção pessoal, o que se observa pelo uso enfático do palavrão (“PORRA”).

Interessante que o primeiro palavrão é enunciado aos quatro minutos de exibição, coincidindo com *Tropa de elite*. Dessa vez não é dito por nenhum dos protagonistas, mas sim por uma das personagens secundárias – Ananda. Relevante ressaltar que a palavra recebida de outrem é repleta de vozes, penetrada por avaliações e julgamentos. Nesse sentido, sob a ótica bakhtiniana, pode-se compreender que a palavra “nunca basta a uma consciência, a uma voz” (BAKHTIN, 1999, p. 203). Percebe-se, nesse ponto, algumas das vozes discursivas que atravessam o bordão “blast FM PORRA”, que é enunciado por uma mulher, o que há alguns anos não seria admissível. O sexo feminino era considerado, por boa parte da sociedade, frágil e até incapaz, ou seja, as mulheres de diferentes classes sociais sofreram (e uma parcela ainda sofre) discriminação de gênero. Historicamente é possível comprovar essa afirmativa; no final do século XIX, até a década de 1930, a luta do feminismo era bastante acirrada e trazia como uma das principais reivindicações o sufrágio feminino. Com relação ao enunciado-bordão “blast FM PORRA”, dito enfaticamente pela locutora, numa rádio de audiência significativa do Rio de Janeiro, observa-se, de certa forma, os ecos das conquistas femininas: uma mulher locutora de rádio que fala palavrão.

É possível destacar que o palavrão enunciado (“porra”) na Cena D apresenta nuances de sentidos diferentes daqueles que foram analisados anteriormente na Cena B. Aqui se percebe que o palavrão em foco, quando incorporado ao discurso da radialista (“palavra minha”), é enunciado em um tom de voz de ênfase por meio de um timbre mais elevado, produzindo sentidos que remetem à liberdade de expressão que se choca com possíveis vozes repressoras, fazendo atuar as forças centrífugas dos sentidos.

Chama a atenção à questão de um palavrão estar sendo utilizado em uma rádio e como bordão de um locutor: “*blast FM PORRA*. Sabe-se que a censura representou uma longa trajetória no Brasil desde a época colonial, porém é no governo militar que a censura age de maneira mais intensa, afetando a produção cultural do país. Assim, o teatro, o rádio, a televisão foram submetidos à censura e à repressão, entre os anos de 1964-1984 (MICHALSKI, 1985). As cenas iniciais do filme e os dizeres da radialista apontam para uma zona de tensão entre o enunciado e aquilo que as questões sociais representaram através dos tempos. A grande maioria das mulheres era vetada socialmente de expressão no século XIX e, em pleno século XX, muitas têm a liberdade de usar palavrões em público e até no trabalho.

As mulheres têm presença significativa na narrativa fílmica de *Mato sem cachorro* e, uma delas, Zoé junto com Deco, formam o par romântico do filme e são os donos do cão Guto. Após dois anos de relacionamento sério e um convívio familiar de pai, mãe e “filho”, Zoé decide terminar o namoro e fica com o cachorro. Deco se sente desiludido, deprimido e sem vontade de trabalhar, pois perdeu o cão e a namorada. Geralmente, as comédias românticas possuem figuras romantizadas e ações que parecem se repetir em variadas narrativas, ou seja, o casal protagonista oscilando entre encontros e desencontros, brigas e voltas mostrando os dramas relacionados à vida cotidiana dos sujeitos (NOGUEIRA, 2010). Percebe-se que esses filmes funcionam como um momento de panaceia, de anestesia do público, pois veem em cena os problemas cotidianos vivenciados nas telas de cinema.

No desenrolar das ações da narrativa, aparece o desespero de Deco ao ver que, após o rompimento do relacionamento com Zoé, ela tem um novo companheiro – Fernando, dono do *pet shop* que Guto (o cão) frequenta. Para maior indignação de Deco, a ex-namorada não o deixa visitar seu “filho” (como ele o chama). Irritado, enciumado e descontente, resolve “pegar o que é seu” com o plano de sequestrar o cachorro e, para isso, conta com a ajuda do primo Leléu.

Deco e Leléu chegam de carro à praça onde Guto e outros cães passeiam com seu cuidador. Levam alguns “apetrechos” para a missão: binóculo, canivete, *walktalk* e um apito; os “comparsas” agem como que se estivessem indo para uma guerra. Ficam alguns momentos de tocaia dentro do carro, até que surge ao fundo uma pessoa muito pequena conduzindo a matilha. A dupla acredita que seja uma criança, e o primo diz: “Mas é uma criança cara! Não tem como perder na corrida

para uma criança, cara” e tem certeza que será muito fácil. No dizer do primo, ressoam vozes que permitem ir ao encontro do pensamento que as crianças são incapazes de serem mais velozes que os adultos e, que por esse motivo, não fracassariam no plano de sequestro.

Enquanto Leléó fica no carro espionando pelo binóculo, Deco sai, põe um capuz e caminha agachado, como se realmente estivesse numa perseguição ou missão impossível, em direção aos cães. Entretanto, ao se aproximar do cuidador, percebe que não se trata de uma criança, mas sim de um anão. Quando Leléó também vê, tem a certeza de que sequestrar o cão será fácil, mesmo sendo um adulto com baixa estatura. Nesse instante Deco usa o apito e instantaneamente Guto cai desmaiado (pela narcolepsia canina) e os outros animais saem correndo desenfreadamente. O anão prende o cachorro desmaiado e sai em disparada atrás dos demais, e Leléó fica perplexo com a agilidade do anão, como pode ser observado a seguir na Figura 13:



Figura 13 - Cena E

Após o espanto, visível em sua expressão facial, Leléó fala para Deco pelo *walktalk*:

CenaE

Leléó: ... Deco... ele corre pra caralho...

O acento apreciativo conferido ao palavrão (“caralho”) como “minha palavra” no discurso de Leléó, e reforçado pela rapidez do anão em cena, converge para a teoria bakhtiniana de que a palavra em uso é sempre repleta de entonação expressiva, uma vez que, para a teoria, não há palavra sem acento apreciativo. O palavrão nesse momento enunciativo é carregado de valoração enfática, funcionando como um intensificador da surpresa do enunciador de reconhecer que um homem de tão baixa estatura possa apresentar muita velocidade. Percebe-se uma orientação positiva na associação da situação com o palavrão (“caralho”), pois, nesse contexto enunciativo, esse signo traz vozes discursivas que remetem a uma dimensão libertadora. Essas vozes permitem a superação, a catarse do palavrão (“caralho”) de xingamento ou violência que ocorreu na Cena C para ênfase que ressoa como um elogio na Cena E, sendo esse palavrão um signo ideológico com índices de carnavalização no contexto em foco. Dessa forma, depreende-se que o signo é um elemento indicador de forças centrífugas, na busca de uma língua heterogênea, plurivalente em sentidos.

Analisando possibilidades de relações dialógicas a partir do palavrão “caralho”, no momento em que o sujeito faz uso desse signo ideológico há uma circulação de efeitos de sentido, que recuperam ideias de superação de limites, de ruptura de expectativas sociais. Nessa perspectiva, destaca-se também o fato de a cena ter sido projetada para ser engraçada, já que o anão é ágil e sabe-se que socialmente é uma ação inusitada. Geralmente os anões são colocados em filmes de comédia em função de todo um histórico estereotipado em circos e em programas televisivos de comédia, como o *Pânico*, na TV Bandeirantes, onde participam de quadros de humor de tom depreciativo. O nanismo é uma questão inusitada por ser um adulto fora dos padrões bio-sociais e isso como tudo o que foge aos padrões cristalizados pelas forças centrípetas se torna, socialmente, uma espécie de tabu, e o tabu pode virar piada ou agressão; em muitos casos piada e agressão se embaralham nas vozes sociais.

A expressão facial de espanto de Leléó, como mostra a Figura 13 da Cena F, associado ao palavrão enunciado naquele contexto e que refrata positividade, converge para um elogio ao desempenho, velocidade e agilidade do cuidador de cães em proteger e contornar com habilidade aqueles que estão sob seus cuidados, no caso os cães. Desse modo, observa-se que, no contexto em foco, o signo

ideológico “caralho” não ressoa como ofensivo; pelo contrário, enaltece uma qualidade do homem de pequena estatura, com tons de humor e quebra de expectativa. Percebe-se a ambivalência de sentidos que os palavrões podem refratar e a necessidade de análise do signo ideológico no contexto do enunciado concreto. É a entonação do sujeito em interação social que provoca diferentes efeitos de sentidos, como é o caso da ambivalência, que permite que um mesmo palavrão, enunciado pelo mesmo sujeito, seja ofensivo ou libertador em um dado contexto, ou ainda seja ofensivo em um contexto e libertador em outro.

Em um dado momento do filme, Deco faz uma filmagem da cantora e atriz Sandy bêbada parada numa *blitz* policial e faz um vídeo; atrela uma música da artista e publica na *internet* sem sua devida autorização. Isso gera um processo judicial que faz com que o protagonista tenha de indenizar a famosa. Falido, deprimido e desempregado, Deco é procurado pelo irmão de sua ex-amada Zoé para que produza sua banda *Sidnei e suas cópias* com seus famosos *mashups* e possam participar de um concurso de bandas produzido por Zoé e Ananda na rádio em que trabalham.

No dia do concurso, Deco está aguardando nas dependências da rádio para a apresentação do grupo e resolver ir ao bebedor, nisso se aproxima a cantora Sandy e inicia um diálogo com ele, que fica num misto de pavor e perplexidade como pode ser observado na Figura 14:

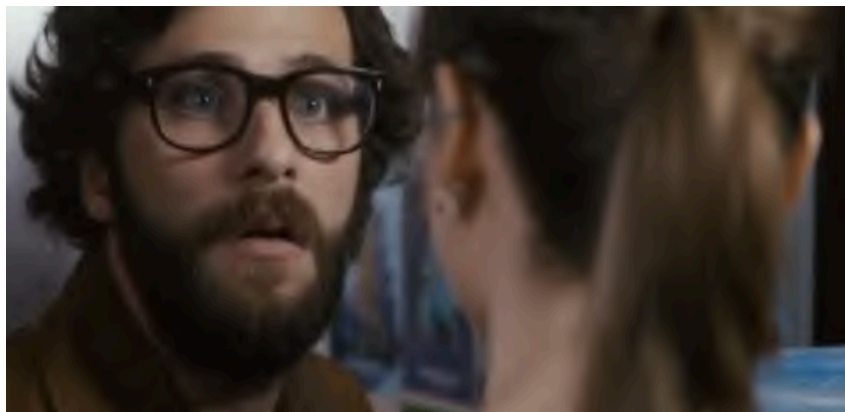


Figura 14 - Cena F

No decorrer da cena, a cantora inicia uma conversa que reverbera tons amigáveis, produzindo efeitos de humor pelo contexto da narrativa: “Você é o cara da banda das cópias?” Ele acena com a cabeça que sim e ela continua perguntando

seu nome e ele nervoso, por estar diante da mulher que o processou, deixa o copo de água transbordar. Ela pede licença, serve-se de água e menciona que será uma das juradas no concurso. Comenta do trabalho interessante de misturar músicas famosas e pergunta se ele já solicitou a autorização dos artistas, Deco responde que está providenciando, ela continua:

CenaF

Sandy: olha lá em... porque uma vez um cara pegou uma música minha fez um vídeo de merda lá... colocou na internet eu fiquei muito puta...

Deco: cara é sem noção...

Sandy: ... pô era só ter pedido... né ... também agora já passou... já processei o idiota... tá tudo certo...

Quadro 10

Percebe-se o constrangimento de Deco frente a Sandy, entretanto ela não sabe quem é ele. Os enunciados de Sandy são constituídos pelos palavrões “merda” e “puta”. Pode-se notar que ambos estão sendo trazidos com entonações negativas e se referem à situação tensa com Deco no passado. O signo “merda” desqualifica o trabalho do sujeito que fez o vídeo (“um cara pegou uma música minha fez um vídeo de merda”). Embora Sandy não saiba que foi Deco, o palavrão enunciado por ela recupera sentidos com orientação ofensiva que, além de atingir o interlocutor, retomam significações de “merda” como palavra da língua e sentidos de palavra alheia (algo sem qualidade, ruim, uma porcaria). Entretanto percebe-se que, quando a cantora menciona que era só pedir autorização, o tom ofensivo do signo ideológico “merda” parece se esvaziar, ou seja, o não dito torna-se perceptível no decorrer do enunciado, deixando pistas de que não seria tão ruim assim caso tivesse pedido autorização. Atenta-se então para a questão da dinamicidade do palavrão e possível relação de ambivalência, já que o palavrão em foco (“merda”) contrasta entre o “não pedir permissão e ser punido” e “pedir e ser autorizado”, revelando uma tensão entre o repreensível e o libertador.

Analisando o palavrão “puta” que também faz parte da cena, pode-se perceber que não há relação com a significação dicionarizada em seu estado de

palavra da língua, que aponta para meretriz ou mulher devassa, libertina. Quando Sandy diz ter ficado “puta” na cena enunciativa descrita, analisando-a como “palavra minha”, pode-se perceber orientações de sentidos voltados para fúria, ira, indignação etc. Junto ao palavrão, está o advérbio de intensidade “muito” que é modificador do verbo “ficar”. A intensidade ligada ao palavrão demonstra que a ira da cantora não foi pouca, mas bastante elevada que resultou no ato de processar judicialmente o responsável pelo vídeo, que lhe pagou uma indenização, no caso Deco; esse é um dos motivos de estar falido.

Com relação ao movimento das forças centrífugas na Cena F, observa-se que os palavrões (“merda” e “puta”) funcionam como palavras que jogam permanentemente a favor da divisão, estratificação, variação e multiplicação da linguagem, apontando para a tensão e revelando ideologicamente as relações sociais relacionadas ao proceder correta e incorretamente acerca dos direitos autorais. Já as forças centrípetas têm um caráter unificador e centralizador das ideologias verbais que são responsáveis pela criação de um núcleo sólido de defesa da língua contra a diversidade crescente de sentidos sociais, portanto, servem aos processos de centralização sócio-política e cultural. Os palavrões usados nesse contexto, mesmo com ênfase de repreensão e indignação, parecem ser utilizados para causar humor, já que a resposta ativa do enunciador da cena (Deco) é imediata: ele fica apavorado e perplexo e isso causa o humor. Assim, enquanto as forças centrípetas movimentam o uso do palavrão para o centro de xingamentos, as forças centrífugas fazem ressoar no enunciado o humor envolvido da situação do incorreto, da desonestidade por parte da personagem em desrespeitar os direitos autorais e ser punido tanto judicialmente, quanto no futuro concurso, no qual Sandy é a julgadora.

A partir dos enunciados da Cena F, é possível observar que além dos palavrões (“merda” e “puta”) no discurso de Sandy, ela traz o signo ideológico “idiota” para se referir aquele que a deixou brava (“puta”), indignada por ter tomado uma atitude sem consultá-la. Pode-se depreender que “idiota” é uma palavra que reverbera ditos sociais que sinalizam sentidos de negatividade, geralmente são associadas a pessoas pouco inteligentes ou tolas. Essa negatividade pode ser observada no contexto da cena, uma vez que está depreciando o ato realizado pelo sujeito, no caso, Deco.

Interessante trazer para a discussão vozes discursivas que esses dois palavrões imprimem: indicam que “pessoas famosas” também usam palavrão nas suas interações e que essa linguagem se faz presente em muitas e variadas esferas da sociedade. Com relação à cantora Sandy, a mídia a rotulou como uma mulher inocente e pudorosa. A cena traz duas quebras de expectativas das vozes cristalizadas (forças centrífugas) sobre Sandy. Uma com relação à cantora dirigir embriagada e ser parada em uma abordagem policial e outra por trazer palavrões no seu discurso. A ação de dirigir embriagada revela o embate com vozes da lei que proíbe esse tipo de conduta. A ruptura da lei pela figura estereotipada da Sandy gera humor e se alia dialogicamente ao contexto do filme que oscila entre reforço de figuras cristalizadas e quebra desses sentidos.

A partir da análise das cenas selecionadas do filme *Mato sem cachorro*, pode-se perceber os diferentes efeitos de sentidos de xingamento e elogio, observando nuances desses sentidos ambivalentes nas cenas em foco. O xingamento desqualificou ao mesmo tempo que gerou humor, e o elogio em relação à corrida do anão fez ressoar vozes preconceituosas em relação à agilidade dele.

A próxima seção tem por objetivo fazer uma reflexão a respeito das análises realizadas. Esse movimento reflexivo torna-se relevante uma vez que coloca em uma mesma seção o que fora apreendido nas cenas selecionadas para o estudo.

3.3 A DIALOGICIDADE DAS CENAS: DISCUSSÃO DAS ANÁLISES

Sob a ótica dos estudos bakhtinianos, esta seção tem o objetivo de realizar algumas considerações a respeito das análises realizadas. Partindo das palavras de Bakhtin (2003) de que toda relação dialógica incide na realidade do discurso, isto é, na linguagem em uso, em ato concreto de comunicação, marcando a posição de sujeitos sociais, no momento de interação, pretende-se, nesta seção, tecer algumas reflexões referentes ao uso do palavrão em situação concreta de uso, levando em conta as análises realizadas anteriormente e aprofundando a questão do palavrão como signo ideológico marcado pela tensão entre vozes.

Os palavrões analisados no filme *Tropa de elite* foram: Cena A (“merda”), Cena B (“porra”), Cena C (“porra” e “caralho”). Já, em *Mato sem cachorro*, Cena D (“porra”), Cena E (“caralho”) e Cena F (“merda” e “puta”). Com relação ao palavrão

“merda”, enunciado nos dois filmes, o sentido depreendido do contexto sinalizou para sentidos negativos em ambas as situações. A Cena A, do filme *Tropa de elite*, nas palavras do Capitão “... quando o convencional honesto sobe favela... parceiro ... geralmente dá merda.”, observou-se que naquele momento o que estaria por vir possivelmente seria representado por agressões e até morte, apontando, dessa forma para a avaliação negativa do signo. No filme *Mato sem cachorro*, o mesmo palavrão (“merda”), na Cena F, mencionado pela cantora Sandy (“porque uma vez um cara pegou uma música minha fez um vídeo de merda lá...”), foi usado com sentido depreciativo com relação ao trabalho feito por um determinado indivíduo. Nota-se que, mesmo sendo enunciado em diferentes contextos, refrataram sentidos negativos, também é visível nesses contextos os resquícios de sentidos da “palavra da língua”, pois são retomados os significados de excremento. Nesse caso não há lugar para sentidos positivos, pois foram entoados de maneira que reforçam o tom de xingamento e depreciação.

Nas Cenas B e C, de *Tropa de elite*, e Cena D, de *Mato sem cachorro*, observa-se que o palavrão “porra” aparece tensionando sentidos: ora transitando por sentidos positivos, ora por negativos. O capitão Nascimento, em dois contextos diferentes, enunciou “porra”: primeiro na Cena B, quando fala a respeito do seu futuro substituto na corporação (“porra pilhadão...parece comigo naquela época lá que eu fazia o curso”), percebeu-se que o palavrão nesse momento recebeu um acento valorativo positivo, refletindo aquilo que o capitão representa para o cargo que ocupa. Já no decorrer do filme, mais precisamente na Cena C, quando Nascimento fala “pera aí porra... caralho... volta porra... volta agora”, o tom apreciativo converge para o negativo, já que como capitão e chefe foi desobedecido. Na Cena D, o mesmo palavrão aparece, mas enunciado por uma mulher, radialista e como bordão de um programa: “...então ligue 35556969 ... blast FM PORRA!”. Nesse caso, o uso de “porra” também é tomado com acento valorativo positivo, uma vez que as vozes sociais reverberam conquistas femininas e, além disso, o uso do palavrão em um veículo de comunicação aberto ao público.

Nessa cena também foi possível relacionar a questão do estereótipo de família feliz em contraponto com a família problemática da radialista que tem um pai alcoólatra. Destaca-se a multiplicidade de sentidos atribuídos ao palavrão em decorrência da situação de uso. Aqui prevalece mais a reacentuação da “palavra da língua” e cada contexto específico e cada enunciador ocupando seu lugar social,

figurativizado pela narrativa do cinema, imprime um novo tom ao palavrão (“porra”). Nesse contexto, o palavrão supera a significação de esperma, sêmen, e circula em zonas de xingamento, ênfase e elogio.

Carregando também tensão de sentidos, com tom de ambivalência, está o palavrão “caralho”, presente nos dois filmes analisados. Na Cena C – *Tropa de elite* – “pera aí porra... caralho... volta porra... volta agora...”, Nascimento imprime negatividade ao palavrão por mostrar desagrado, intolerância com a ação do novato; o contexto é apreensivo e tenso. Já na Cena E, de *Mato sem cachorro*, ocorreu o oposto, já que se trata de um novo contexto, há um sentido positivo dado ao palavrão (“Deco, ele corre pra caralho”) quando atribui perplexidade e espanto de um homem pequeno ser veloz. Ainda, no mesmo filme, observando-se na Cena F o palavrão “puta” (“colocou na internet eu fiquei muito puta”), percebe-se que o acento apreciativo é negativo saindo de “palavra alheia” que remete à prostituta ou mulher que ganha a vida fazendo sexo, indo para “minha palavra”, isto é ressoando sentidos de brava, indignada que de certa forma retoma palavras alheias que, em diferentes contextos de uso, também vinculam a designação (“puta”) a situações indignantes.

É possível perceber que esses palavrões, dependendo do contexto enunciativo, receberam valores apreciativos diferenciados vistos ora como extravasamento de raiva, descontentamento ou situação difícil e ora como elogio, êxtase. Em alguns desses casos, pode-se associar o palavrão a um signo carnalizado, pois há tom de ambivalência, dependendo do contexto enunciado. A ambivalência de tons também está ligada ao sujeito que usa o palavrão e seu papel social: o policial, o pai de família, o namorado abandonado e o primo amigo. Depreende-se dessa forma que toda palavra configura-se como enunciado, uma vez que se torna um elo na cadeia discursiva, e é renovada a cada enunciação por acentos valorativos, que podem ser assimilados, reelaborados, reacentuados, revelando marcas da situação histórico-social da sua produção (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006; BAKHTIN, 2003).

Os sujeitos enunciadorees das cenas analisadas são heterogêneos no que tange a suas características profissionais. Foi trazido um capitão do BOPE – representando a segurança social, uma radialista – traduzindo a voz do povo, um cidadão comum – representando a sociedade e uma artista – associando as artes. É possível notar que há neste apanhado de representações uma parcela significativa da sociedade, ou seja, de suas variadas esferas. O ponto comum entre eles são os

palavrões, uma vez que foram enunciados para indicar emoções positivas ou negativas. Pode-se depreender que os palavrões são signos ideológicos pluriacentuados e que têm como diferencial a constituição de uma zona de tensão, estabelecendo, dessa forma, relações dialógicas dentro dos contextos enunciados. Nessa perspectiva, Faraco (2009), ao avaliar os pressupostos do Círculo sobre o dialogismo, afirma: “para haver relações dialógicas, é preciso que qualquer material linguístico (ou qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado, tenha fixado a posição de um sujeito social” (FARACO, 2009, p. 66).

Este estudo partiu do pressuposto de que o palavrão, assim como toda palavra, não é uma unidade neutra e sim um signo ideológico e pluriacentuado. Também foi considerado que o diferencial do palavrão seria constituir uma zona de tensão, cuja dinamicidade parece transitar entre tons que podem ser associados a uma dimensão do proibido e tons que podem ser associados a uma dimensão do libertador. Após as análises realizadas nas cenas dos filmes selecionados, é possível afirmar que o palavrão, sem dúvida, é um signo ideológico, que se constitui numa zona de tensão que oscila entre uma dimensão do proibido, no que se refere à apreciação negativa do outro/da situação (tons de xingamento, depreciação, indignação, raiva, descontentamento, censura, advertência) e uma dimensão do libertador, no que diz respeito à apreciação positiva do outro/da situação (tons de elogio, ênfase, perplexidade, espanto, êxtase).

A partir das reflexões realizadas nesta pesquisa acerca do palavrão e da contemporaneidade do cinema, pode-se perceber que o cinema se tornou formador de uma visão abrangente das mais diversas esferas da vida contemporânea, reforçando a ideia do uso do palavrão em diferentes esferas sociais. Nos filmes, personagens engendram-se em cenas permeadas por um diálogo ininterrupto com vozes sociais, as quais se tensionam em termos de valores, gerando diferentes efeitos de sentidos.

Este estudo com suas limitações contribui para discussões em torno da complexidade do palavrão tanto no que se refere à sua constituição enquanto signo ideológico pluriacentuado que por vezes imprime a subversão, índices da carnavalização, quanto no que se refere ao seu entendimento no contexto do cinema e as temáticas sociais e humanas convocadas pelos filmes. O estudo permitiu analisar de que forma são tratadas essas questões e como diferentes vozes

se encontram num discurso que normalmente atinge uma grande massa de enunciadores.

REFLEXÕES NADA FINAIS

Após empreender-se uma pesquisa acerca do palavrão em dois filmes brasileiros contemporâneos, tendo como base teórica uma concepção dialógica da linguagem, pôde-se entender que os sentidos engendrados nos enunciados se constituíram num entremeio de vozes em tensão. As análises desenvolvidas mostraram que o palavrão e suas refrações de sentidos, nos diferentes contextos dos filmes, é uma palavra que é atrelada intrinsecamente ao enunciado concreto e retoma conflituosamente valores sociais complexos.

A fim de desenvolver o estudo dialógico do palavrão, de forma que se compreendessem seus sentidos no contexto do enunciado concreto, como unidade mínima da comunicação dialógica, e no contexto da esfera artística e cinematográfica organizou-se esta tese em três capítulos. No primeiro capítulo, foram explanadas questões teóricas que envolvem a teoria dialógica do discurso, desenvolvida por Bakhtin e seu Círculo. Da teoria bakhtiniana ressaltaram-se os conceitos de dialogismo, palavra, enunciado, gênero discursivo e carnavalização. Tais noções possibilitaram o estudo do palavrão de maneira contextual, em diálogo com vozes de diferentes esferas de interação.

No segundo capítulo, foram discutidos aspectos concernentes ao contexto de produção, circulação e recepção dos filmes, considerando olhares teórico-filosóficos em diálogo com a teoria bakhtiniana. Desse modo, levantaram-se reflexões a respeito do cinema como produção artística, suas especificidades e seu funcionamento no contexto social contemporâneo. Além disso, o segundo capítulo trouxe aspectos referentes ao palavrão como signo ideológico presente em diferentes discursos e seu uso no cinema, ressaltando suas funções catárticas e subversivas. Por meio das reflexões em torno do palavrão pôde-se perceber o quanto faltam estudos enunciativo-discursivo desse signo, tornando relevante os estudos realizados nesta tese.

No terceiro e último capítulo, foram expostos os procedimentos metodológicos de seleção e análise e desenvolvidas as análises dos palavrões nos filmes selecionados. Desenvolveu-se uma contextualização do conteúdo temático das narrativas em jogo. Nesse sentido, foi possível entender as cenas e os palavrões atrelados à temática desenvolvida, contribuindo para a construção de sentidos na análise. No momento das análises das seis cenas selecionadas, foram discutidas

questões referentes à produção de sentidos, considerando a zona de tensão instaurada no palavrão, tanto no que se refere à singularidade de cada palavrão em cena, quanto no que se refere aos sentidos em relação dialógica entre os palavrões de forma cotejada.

Como objetivo geral, esta tese pretendeu analisar palavrões que aparecem em dois filmes brasileiros – *Tropa de elite – Missão dada é missão cumprida* (2007) e *Mato sem cachorro* (2013), observando as relações dialógicas que emergem a partir desses signos ideológicos. Como objetivos específicos buscou (i) analisar as diferentes entonações que emergem a partir dos palavrões analisados nas cenas fílmicas selecionadas, compreendendo de que forma se constroem os sentidos nos filmes; (ii) examinar as cenas em que o palavrão está sendo enunciado, observando o movimento das forças centrípetas e centrífugas no discurso e, por fim, (iii) verificar aspectos relativos à memória discursiva dessas palavras, observando possíveis atribuições de novos sentidos ao palavrão.

Para respaldar este estudo, foram utilizados os pressupostos teóricos bakhtinianos (BAKHTIN 1998, 2003, 2008a, 2008b; BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2006; VOLOCHÍNOV/BAKHTIN 2011) que dialogam com estudos referentes ao cinema (LIPOVETSKY e SERROY, 2009; STAM 1992, 2008, 2010). Esta pesquisa pressupõe que o palavrão, como toda palavra, não é uma unidade neutra, mas sim um signo ideológico pluriacentuado, considerando que o diferencial do palavrão, como se observa nos filmes brasileiros contemporâneos analisados, parece ser a constituição de uma zona de tensão, cuja dinamicidade parece transitar entre o proibido e o libertador.

Para desenvolver os objetivos propostos, foram trabalhadas, no referencial teórico, questões relativas ao princípio dialógico da linguagem, desenvolvidas pelos estudos do Círculo de Bakhtin. Nessa perspectiva, as relações humanas são envolvidas por relações dialógicas, de modo que o sujeito se constitui à medida que vai ao encontro de outrem. Para Bakhtin, a concepção de linguagem está arraigada num caráter dialógico, já que todo enunciado faz parte de um diálogo, portanto de um processo de comunicação ininterrupto. Com relação ao cinema, foram realizadas reflexões que o associam à arte e à sociedade, visto como um mecanismo de expressão daqueles que estão envolvidos no processo de criação e produção para representar momentos sócio/históricos. Associados ao cinema, para este estudo, estão os palavrões que foram vistos como palavras que, dependendo do contexto,

reverberam sentidos variados. Foi possível observar que os palavrões estão de fato numa zona de tensão que dependeu de vários elementos: enunciadores, contexto, tema envolvido, vozes em atuação.

Pôde-se verificar também, por meio das discussões, que o cinema tornou-se, ao longo de sua trajetória, um instrumento de denúncia, retrato de uma sociedade e entretenimento, podendo ser visto também como um produto da indústria cultural, ele é, acima de tudo, uma manifestação cultural, uma vez que para a construção do discurso fílmico, vários setores artísticos e culturais são envolvidos.

Os procedimentos metodológicos usados na pesquisa contaram com a análise de cenas dos filmes *Tropa de elite – Missão dada é missão cumprida* e *Mato sem cachorro* de gêneros cinematográficos diferentes, com seis anos de intervalo entre as duas produções e permitiram afirmar que, mesmo com uma distância temporal, os palavrões continuaram presentes em muitos momentos dos discursos. De cada filme foram selecionadas três cenas, com três situações diferentes, totalizando seis análises. Acreditou-se que, dessa forma, foi possível mostrar um amplo contexto das obras e do uso recorrente dos palavrões, mas é importante destacar que é apenas uma amostra, pois ambas as películas trazem inúmeras cenas com palavrões.

Os dois filmes pertencem a gêneros diferentes: *Tropa de elite* é de ação e *Mato sem cachorro* comédia romântica. O primeiro traz situações tensas, de violência, de conflitos sociais que são notadas, praticamente, em todo filme reverberando um clima apreensivo. A narrativa de *Tropa de elite* traz para o discurso problemáticas sociais que são reverberadas em cada cena analisada e a análise dialógica do enunciado permitiu que fossem observadas relações contrárias nos planos do xingamento e do elogio, impressos nos palavrões mobilizados. O mesmo sujeito acentua o palavrão de forma positiva para elogiar o subordinado e de forma negativa-tensa para repreensão e demonstração de descontentamento pelo descumprimento da ordem. Isso mostrou o quanto o palavrão é suscetível ao tom e o quanto a resignificação da *palavra minha* modifica seus sentidos.

Já o segundo filme, *Mato sem cachorro*, tende para o romantismo e mostra situações problemáticas cotidianas envolvendo família, questionando com efeitos de humor o conceito de felicidade que certas vozes propagam socialmente. Nesse filme, o palavrão é pronunciado por diferentes sujeitos e, como é um filme engendrado por elementos de comédia, os palavrões transitaram em planos de

xingamento e elogio, mas os efeitos de sentidos convergiam para o cômico, para a quebra de expectativa. Os palavrões nos enunciados de *Mato sem cachorro* tiveram as forças centrífugas atuando massivamente sobre as centrípetas, uma vez que sentidos ambivalentes faziam ressoar vozes que desencadeavam a descentralização tanto do xingamento, quanto do elogio para o humor ou para uma crítica velada. Tais contextos, que oscilam entre o clima tenso e o aparentemente descontraído da comédia, evocam sentidos distintos do palavrão, mostrando assim tons de ambivalência desses signos.

Para o desenvolvimento da análise, atentou-se para os acentos valorativos que constituem as interações e a dialogicidade que se estabelece a partir da observação da relação do sujeito enunciador com o outro e a coletividade nos discursos que atravessam o seu dizer. A partir da observação da significativa falta de pesquisas que se referem ao uso do palavrão, percebeu-se a necessidade da investigação dessas palavras como fenômeno linguístico-discursivo social, já que estão presentes nas falas dos sujeitos das mais variadas esferas da sociedade e apresentam uma tensão dentro dos discursos. Assim, os pressupostos bakhtinianos foram relevantes para este estudo, pois Bakhtin trabalha com um mundo em movimento e transformação, seu objeto está sempre em processo, não se submetendo a formas fixas e imutáveis, como pode ser observado a seguir:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação (BAKHTIN, 2003, p. 410).

Foi possível observar que os palavrões são um fenômeno linguístico-discursivo e que estão presentes nos mais diversos contextos, necessitando apenas de um conhecimento prévio do sentido ao qual o vocábulo se refere. “[...] para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma linguística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada.” (BAKHTIN, 2006, p. 96).

Discutiu-se, neste estudo, que o palavrão dentro da esfera discursiva não é bem aceito por uma parcela da sociedade, porém é fato que ele se insere, voluntária ou involuntariamente, no meio social, seja pela televisão, pelo cinema, pelo teatro, em redes sociais, na literatura, enfim é um fenômeno social presente há muito tempo na linguagem. Foi possível observar, a partir do referencial teórico calcado nos estudos de Bakhtin, que toda palavra mobilizada em um contexto determinado é dotada de ideologia e também todo discurso é envolto em vozes sociais que carregam consigo a ideologia vigente no meio social do sujeito enunciador. Assim, todo palavrão é ideológico e carrega um potencial que, ao ser enunciado em situação concreta, pode variar entre tons que podem ser associados a uma dimensão do proibido e tons que podem ser associados a uma dimensão do libertador.

Nesse sentido, como a língua está ligada ao seu conteúdo ideológico vinculado à vida, toda mudança realizada na ideologia de uma esfera social refletirá na língua. Variadas vozes sociais emergiram nesta pesquisa a partir dos contextos e dos palavrões enunciados nos filmes. Tais vozes referem-se à marca presente em todos os atos de fala, juízos de valor, conceitos, concepções e visões de mundo compartilhadas pelos sujeitos daqueles grupos sociais. Dessa forma, todo enunciado está absorto de pontos de vista e crenças pessoais inter cruzados de maneira multiforme às representações sociais daqueles grupos. Neste estudo, emergiram algumas vozes a partir das análises realizadas, como por exemplo, o autoritarismo (Capitão Nascimento) ou a repressão da expressão feminina (figura feminina calada pela sociedade) ratificando que “o mundo interior é uma arena povoada de vozes sociais em suas múltiplas relações de consonâncias e dissonâncias; e em permanente movimento, já que a interação socioideológica é um contínuo devir” (Faraco, 2009, p.81).

A partir das análises realizadas, observou-se que os palavrões transitam em “uma rua de mão dupla”: por momentos, com tons da dimensão do libertador, possibilitam extravasar alegria, descontração, elogio e, por outros, com tons da dimensão do proibido, possibilitam demonstrações de raiva, indignação, descontentamento (palavras com tons depreciativos que podem ser associadas a preconceitos por parte da sociedade). Percebeu-se que o libertador e o proibido têm relação com os sentidos evocados: nas cenas em que o palavrão volta-se para um tom negativo, trazendo ainda resquícios da “palavra da língua”, ele conserva-se

reprimido, preso a forças centrípetas. Já nas cenas em que ele transcende esse sentido e se torna um elogio, ele se liberta, deixa as forças centrífugas atuarem com mais intensidade.

Toda palavra permite a constituição do sujeito *na* e *por* meio da linguagem. Não se trata, desse modo, de lidar com uma palavra enquanto unidade da língua, nem com a significação dessa palavra, mas com o enunciado acabado e com um sentido concreto, ou seja, seu conteúdo. Trata-se, nessa perspectiva, de lidar com a palavra em seu sentido concreto, embora que para isso se recorra aos sentidos repetíveis de sua significação para compreender o novo sentido, a ressignificação. O sentido da palavra se refere à realidade efetiva nas condições reais da comunicação verbal, sendo entendido a partir dos enunciados, da sua entonação, do seu contexto sócio-histórico-cultural e são esses aspectos que irão lhe conferir toda a expressividade particular que dialoga ativamente com diferentes vozes e expressividades sociais.

Por fim, destaca-se que este estudo não teve o propósito de trazer uma resposta definitiva aos objetivos apresentados, mas sim apresentar uma possibilidade de reflexão que pudesse iluminar interrogações postas em debate a respeito do uso de palavrões nos discursos na contemporaneidade. Espera-se com isso possibilitar a abertura, em instâncias futuras, de novas reflexões dialógicas sobre os palavrões e sua importância no meio social.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, P.R. *Os estudos sobre o Brasil nos Estados Unidos: a produção brasilianista no pós-Segunda Guerra* – Rev. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 27, 2001, p. 31-61.
- ALVES, B.M.; PITANGUY, J. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- AMANCIO, T. *Artes e manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em Sua Época de Ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.
- AMORIM, P.; FERREIRA, E.; MIRANDA, M. *Mato sem cachorro*. DVD. Produção de Eliane Ferreira, Malu Miranda, direção de Pedro Amorim. Rio de Janeiro, RioFilme, 2013. DVD, 101 min.
- ANTONELLI, J.S. *Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada*. Tese de Doutorado, Campinas, UNICAMP, IA, 2011.
- ARANGO, A.C. *Os palavrões: Virtudes terapêuticas da obscenidade*. Trad. Jasper Lopes Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Carla Bogaheiro Gamboa e Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BAKHTIN, M. M.. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008a.
- _____. (1929). *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.
- _____. O discurso no romance (1934-1935). In: *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* [1975]. Trad. Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Editora da UNESP, Hucitec, 2010.
- _____. *Estética da criação verbal* [1979]. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. Pontes, 2003.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV, V.N.). (1929) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12. ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BALOGH, A.M. *Transmutações: Da Literatura ao Cinema e à TV*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- BARBOSA, N.A. *Cinema – Arte, Cultura, História*. Rio de Janeiro, 2007.
- BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

_____. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERGALA, A. *A hipótese-cinema*: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Trad. Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink - CINEAD- LISE-FE/UFRJ, 2008.

BERNARDET, J-C. *Brasil em Tempo de Cinema*: Ensaio sobre o Cinema Brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (Col. Cinema, v.3).

_____. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. *Investigação qualitativa em educação*. Portugal: Porto Editora, Lda, 1994.

BUTCHER, P. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CHOCIAY, R. *Os metros do Boca*: teoria do verso em Gragório de Matos. São Paulo: UNESP, 1993.

CORÔA, W.S.; SANTOS, R.B. *O vocabulário proibido*: o palavrão e a censura. Disponível em: <http://www.textoecensura.ufba.br/files/willianeSEFIV.pdf> (Acessado em: abr. 2015)

COSTA, A. *Compreender o cinema*. ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003.

DI FANTI, M.G.C. *A linguagem em Bakhtin*: pontos e Pespontos. Veredas - Rev. Est. Ling., Juiz de Fora, v.7, n.1 e n.2, p.95-111, jan./dez. 2003

_____. *A tessitura plurivocal do trabalho*: efeitos monológicos e dialógicos em tensão. Alfa, São Paulo, n. 49, v. 2, p. 19-40, 2005.

_____. Palavra. In: FLORES, V.N., BARBISAN, L.B., FINATTO, M.J.B., TEIXEIRA, M. Dicionário de linguística da enunciação. São Paulo: Contexto, 2009.

DI FANTI, M.G.; ZAGO, A. *Palavras em operação*: um dizer como trabalho, no trabalho e sobre o trabalho. IN: Revista da ABRALIN. v. 7. n. 1 p.191-214. Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná, jan./jul. 2008.

DUARTE, R. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DURKHEIM, É. *Da divisão do trabalho social*. 2. ed. Trad. Eduardo Brandão São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESSINGER, S. *Batidão*: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FANTIN, M. *Mídia-educação: conceitos, experiências e diálogos Brasil Itália*. Florianópolis: Cidade Futura, 2006

_____. *Crianças, cinema e educação: além do arco-íris*. São Paulo: Annablume, 2011.

FARACO, C.A. *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FILHO, J.S.S.; TAVARES, M. R.; BRASIL, R.M.S. A carnavalização no cinema nacional: Quando o filme é texto e pretexto para uma (re)leitura da sociedade. (s.d.) Disponível em:
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0064-1.pdf>

FIORIN, J.L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GOMES, P.E.S. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).

GUILLERON, G. *Le petit livre des gros mots*. First Editions, 2013.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaraciara Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JÚNIOR, O.C. *Cu é lindo – o palavrão como recurso do erotismo na lírica contemporânea brasileira*. IN: REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS, n. 1 p. 137-145. Campo Grande: UEMS

KLEIN, L.G; VARGAS, R.J.B. *A utilização dos palavrões no discurso: análise da linguagem utilizada por pessoas com diferentes níveis de conhecimento vocabular e escolaridade*. Canoas: Lingu@ Nostr@, 2013.

LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2008.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Ed. Sulina, Porto Alegre: 2009.

LUSVARGUI, L. *Oscar, internacionalização e cinema brasileiro: o diálogo possível entre o não ser e ser outro*. Ilhéus: UESC, Revista Especiaria, Ed. 17, 2007.

MACHADO, A.R. Psicologia. In BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAIOR, M.S. *Dicionário do Palavrão e termos afins*. Belo Horizonte: Leitura, 2010.

MANZON, M. I. *O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE*. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP, IFCH, 2006.

MEDEIROS, J. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São

Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MINAYO, M.C.S. (org.) *Pesquisa social*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MORIN, E. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio de Água editors, 1997.

NEIVA, A. *A questão do palavrão*. *Discutindo Língua Portuguesa*, São Paulo, 2008, Ed. 13, ano 3, p. 14-15.

NOUROUDINE, A. A linguagem: dispositivo revelador da complexidade do trabalho. In: SOUZA-E-SILVA, M.C.P.; FAÏTA, D. (org.). *Linguagem e trabalho: construção de objetos de análise no Brasil e na França*. São Paulo: Cortez, 2002.

PADILHA, J.; PRADO, M. *Tropa de elite: missão dada é missão cumprida*. DVD. Produção de José Padilha e Marcos Prado, direção de José Padilha. Rio de Janeiro, Zazen Produções, 2007. DVD, 116min.

PINKER, S. *Do que é feito o pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. 2. ed. São Paulo: LPB, 2010.

PRETI, D. Entrevista para Revista Eletrônica Letra Magna. Disponível em <http://www.letramagna.com/dinoentre.htm>. Entrevista concedida em 15/03/2005, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Acesso em 15 de março 2014.

REIA-BAPTISTA, V. *Pedagogia da Comunicação, Cinema e Ensino: Dimensões Pedagógicas do Cinema*. In *Educación y medios de comunicación en el contexto iberoamericano*. Universidade Internacional de Andalucía, La Rabida, 1995.

SANTOS, D.C.; COSTA, K.R.L. Palavrão: um olhar sobre a possível não-arbitrariedade deste signo linguístico. IN: *Web-Revista Sociodialeto*. V.3.n.9 p. 331-345. Campo Grande: UEMS, março, 2013.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini et al. 22. Ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. *Escritos de linguística geral*. BOUQUET, S.; ENGLER, R. (orgs.). São Paulo: Cultrix, 2004.

SCHWARTZ, Y.; DURRIVE, L. (org.). *Trabalho & Ergologia: conversas sobre a atividade humana*. Trad. Milton Athayde et al. Niterói: Ed. EdUFF, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje, 10/2008, Comunicação & Cultura, Vol. 5, pp.95-108, PORTUGAL, 2008.

SILVA, M.A.O. *O campo lexical do palavrão futebolístico em “Dez na área, um na banheira e ninguém no gol”* (Dissertação). Salvador: Universidade do estado da Bahia, Estudos da Linguagem, 2011.

SIMÕES, I. F. *O imaginário da Boca*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de letras, 2009.

_____. Sem título. In: FACEBOOK. Página de Adail Sobral. Disponível em: <https://www.facebook.com/veridiana.caetano.7> (Acessado em: jul.2015)

SOUZA, G.T. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Trad. Fernando S. Vugman. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. 4. Ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2010.

_____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Mikail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia. Bakhtin e a crítica midiática. In: RIBEIRO, A.P.G; SACRAMENTO, I. (Org.) *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. P.331-358.

VENTURELLI, E. Propaganda nazista, a arte de vencer pelo poder da imagem. In: SIMÕES, D., POLTRONIERI, A.L., FREITAS, M.N. *A contribuição da semiótica no ensino & na pesquisa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

VOLOCHINOV, V.N. (M. BAKHTIN). A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. In *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Trad. Allan Pugliese, Camila Scherma, Carlos Turati, Fabrício Oliveira, Marina Figueiredo, Regina Silva e Valdemir Miotello. São Carlos: Pedro & João editores, 2011.

WEFFORT, F. C.; OLIVEIRA, M.; SALEM, H. *Catálogo Cinema Brasileiro – um*

balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional (1994-1998). Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual. Brasília, 1998.

YAGUELLO, M. Introdução. In: BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV, V.N.). (1929) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12. ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.