

RENATA MARCELLE LARA (ORG.)





Capa > Gustavo Barrionuevo, Lucas Men Benatti, Milena Beatriz da Silva Diagramação > Thainá Braga Kramer (Expressão Gráfica, UFPR)

Coordenação Editorial > Ms. Celso Moreira Mattos

Revisão > Dra. Renata Marcelle Lara

Produção > GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte

#### **Avaliação** > Textos avaliados às cegas e aos pares

#### Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)

Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)

Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)

Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)

Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)

Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)

Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)

Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)

Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR-Apucarana)

Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)

Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)

Dr. Marcio Macedo (UFPA)

#### Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Mó65 Minissérie em análise: sujeito, corpo(s), imagens. / Organizado por Renata Marcelle Lara. – Londrina: Syntagma Editores, 2018.
 326 p.

ISBN: 978-85-62592-40-9

1. Minissérie. 2. Sujeito. 3. Corpo. 4. Imagens. 5. Televisão. I. Título. II. Lara, Renata Marcelle.

CDD: 070 CDU - 621.39



# **SUMÁRIO**



Apresentação | Renata Marcelle Lara | 9

Prefácio | Suzy Lagazzi | 17

**Autores | 315** 

Narrativas seriadas na TV aberta: imagens entre o consumo e o imaginário

Hertz Wendel de Camargo

23

PARTE I > A (*des*)estabilização de imagens de (J)justiça na minissérie *Justiça* (2016)

Corpos imbricados em contradições discursivas entre a Justiça e o desejo por justiça

Renata Marcelle Lara

**37** 

Sete anos de prisão: a (*des*)construção da [J]justiça

Denikid Araújo Albino

86

A verdade jurídica em/como 3 construção do "verdadeiro" no discurso minisseriado de Justiça

Heitor Messias Reimão de Melo

112

A vingança discursivizada em Justiça

Odonias Santos de Souza Junior

132

Elementos/procedimentos da linguagem Elementos/procedimentos da lin cinematográfica na constituição discursiva de Justiça

Bianca Luiza Marçal Melchior

157

Composição musical discursiva: Hallelujah em relações de (in)justiça

Bruna Caires Delgado

180

# PARTE II > Sujeito-mulher e a discursivização dos corpos

O funcionamento discursivo do ser-sujeito-mulher em *Justiça* 

Milena Beatriz da Silva

213

A mulher negra e os sentidos marginalizados no social na minissérie *Justiça* 

Guilherme Radi Dias

239

Corpo-mulher em *Justiça*Beatriz Margues Nolli

264

Pulsões de vida e morte acerca do corpo (*não*)dançante

**Bruno Arnold Pesch** 

288

# **APRESENTAÇÃO**



# **APRESENTAÇÃO**

# Desafio(s) e perspectivas de uma pesquisa em grupo: análises entrelaçadas em/por *corpus* discursivos múltiplos

Este livro surge como um desafio de pesquisa conjunta do GPDISCMÍDIA-CNPg/UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte<sup>1</sup>, no sentido de materializar um percurso investigativo nosso em torno de um mesmo material de análise, por entradas diversas, e que possibilitaram construções, ao mesmo tempo distintas e entremeadas, de corpus discursivos múltiplos. Desafio, porque o grupo precisou se desdobrar entre suas pesquisas individuais e a construção de uma investigação coletiva, reunindo e entrelaçando esforços por um trabalho integrado entre graduação, pós-graduação e profissionais pesquisadores que também já foram meus orientandos e continuam participando do grupo. Marcou-se, também, por outro desafio, que foi o de manter e fortalecer o grupo mesmo a certa distância, em determinados momentos, pois as pesquisas para o e-book coincidiram com o período de afastamento do meu pós-doutorado no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IL/ UFRGS), sob supervisão da Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira, inspiração contínua que tem subsidiado, como referência teórica, parte de meus trajetos em torno do corpo artístico-discursivo. Nesse período de "afastamento", foi de extrema importância a

<sup>1</sup> O grupo encontra-se cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, e é vinculado à Universidade Estadual de Maringá (UEM).

participação ativa do mestrando Bruno Arnold Pesch, que assumiu o compromisso comigo e com os demais membros do grupo em nos auxiliar com os encontros e o andamento dos trabalhos.

O GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM foi criado em 2015 com o objetivo de desenvolver investigações cujos objetos de pesquisa fossem configurados nos domínios teórico e metodológico da Análise de Discurso de Michel Pêcheux, em entremeios possíveis com estudos da cultura e outras perspectivas teóricas, de afinidade preponderantemente materialista, advindas da História, Sociologia, Filosofia, Psicanálise, Artes e Comunicação. O interesse estava na promoção de discussões e realização de pesquisas que objetivassem problematizar sentidos estabilizados sócio-historicamente e compreender sentidos outros em seus deslocamentos discursivos na sociedade. Nesse sentido, o grupo foi estruturado em duas Linhas de Pesquisa: Discurso em Análise e Estudos da Cultura e Mídia. Atualmente, é composto por 13 participantes, entre estudantes de graduação, mestrado e doutorado, pesquisadores graduados e mestres, dos quais, incluindo a mim, dez participam como autores de capítulos deste *e-book*, sob minha orientação e organização.

A escolha da minissérie Justiça (2016), produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão, para análise conjunta do nosso grupo se deu pelo meu interesse, bem como o de grande parte do grupo, em análises de imagens - entre elas filmicas e (mini)seriadas -, e por tal material integrar o meu atual projeto de pesquisa docente, "Imagens-visuais e projeções imaginárias de sujeitos em materiais artísticos e midiáticos" (2016-2019), que reúne filmes, minisséries e outras produções midiáticas e artísticas de interesse analítico-discursivo. Como parte deste mesmo projeto, anteriormente eu já havia realizado um trabalho analítico da minissérie Felizes para sempre? (2015), e que rendeu algumas publicações, entre elas o capítulo "Sujeitos sociais em jogos imaginários na minissérie Felizes para sempre?", parte integrante do e-book Ecos midiáticos: sentidos e subjetividades, organizado em parceria com o Dr. Hertz Wendel de Camargo, e publicado pela Editora Syntagma em 2017.

Como a integração entre graduação, pós-graduação e profissionais titulados sempre norteou a prática de nosso grupo, no meu projeto de pesquisa docente anterior, já concluído, "Mídia, urbano, arte e cultura em *discurso*" (2013-2016), parte dos integrantes do grupo, na época, também participaram como membros pesquisadores do projeto na construção de arquivos discursivos para fins de pesquisas futuras que pudessem subsidiar estes níveis investigativos da graduação e pós-graduação, assim como de pesquisas de profissionais pesquisadores.

Mas meu interesse pelos estudos de imagens vem desde minha pesquisa de doutorado, intitulada *Versões de um ritual de linguagem telejornalístico* (2018), defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP), sob orientação da Dra. Suzy Lagazzi. Nesse sentido, o convite à Lagazzi para prefaciar este livro vai além do reconhecimento público de sua trajetória pelos estudos discursivos materialistas de imagens em movimento, e por ser referência para a maior parte dos autores dos capítulos desta obra. Tal gesto representa também uma homenagem a esta pesquisadora que, há dezoito anos, me apresentou à Análise de Discurso de Michel Pêcheux e que é fortemente responsável pela paixão fecunda e incessante que me (*re*)faz diariamente ser o que sou/serei do lugar e da posição discursiva de analista em contínuos desafios de uma resistência/insistência que não cansa de se (*re*)inscrever.

Minissérie em análise: sujeito, corpo(s), imagens, e-book que reúne análises discursivas da minissérie Justiça (2016), contém dez capítulos distribuídos em duas partes: a primeira, sob o nome de (Des)estabilização de imagens de (J)justiça na minissérie Justiça (2016), contempla seis textos, e a segunda, nomeada de Sujeito -mulher e a discursivização dos corpos, os outros quatro, todos de base materialista pecheutiana, mas que também estabelecem diálogos com referenciais contributivos, advindos, entre outras, de áreas como Psicanálise, Filosofia, Sociologia, Política, Cinema e Artes.

Como uma espécie de abertura especial dessas discussões, o texto Narrativas seriadas na TV aberta: imagens entre o consu-

mo e o imaginário, escrito pelo Dr. Hertz Wendel de Camargo, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR), traz a sensibilidade da antropologia da imagem pela observação atenta desse pesquisador de sólida formação comunicacional e linguística, que tem realizado estudos teórico-analíticos sobre produções seriadas americanas e nacionais, oferecendo-nos, quanto a tais produções, uma espécie de "tela ao olhar".

No primeiro capítulo, de minha autoria, Corpos imbricados em contradições discursivas entre a Justiça e o desejo por justiça, analiso, pelo imbricamento corpo-sujeito/corpo-social/corpo-jurídico na minissérie *Justiça* (2016), contradições discursivas entre a Justiça, como instituição responsável pela normatização/normalização e aplicação de práticas jurídicas/judiciais, e o desejo *por* justiça, como práticas desejantes do sujeito no social. Nesse sentido, indago de que forma o imbricamento do corpo-sujeito com o corpo-social e o corpo-jurídico sinaliza contradições da Justiça, como discurso institucional normatizador, normalizador e punitivo, e da justiça, como discursivizações do desejo individual e social do sujeito desejante, constituído pela falta.

O segundo capítulo, **Sete anos de prisão: a** (*des*)construção da [J]justiça, é de autoria de Denikid Araújo Albino. Desestabilizando a premissa de que "Todos são iguais perante a lei", o autor analisa as histórias de prisão/condenação dos sujeitos prisionais da minissérie *Justiça* (2016), que se apresentam bifurcadas no reforço/desestabilização do lugar prisional, movido pela interrogação de como o jogo de cenas nessa/por essa bifurcação e(m) estrutura de repetições faz funcionar, na minissérie, o contraditório e regulador do discurso jurídico, reforçado/estabilizado pelo sistema prisional.

Em A verdade jurídica em/como construção do "verdadeiro" no discurso minisseriado de *Justiça*, capítulo três, de Heitor Messias Reimão de Melo, interroga-se a produção de efeitos de verdades jurídicas que sustentam o funcionamento dos quatro casos de prisão narrados na minissérie. O objetivo é compreender o funcionamento discursivo da verdade jurídica, que circula como legítima/inquestionável, no/por meio do discurso minisseriado.

Odonias Santos de Souza Junior aborda sobre A vingança discursivizada em *Justiça* no capítulo quatro. Com o propósito de compreender tal discursivização na/da minissérie, e buscando responder, analiticamente, como isso se dá, ele mobiliza, pelo dispositivo teórico e analítico da Análise de Discurso pecheutiana, encontros e movências com aspectos da vingança discutidos por Nietzsche, entre outros, e aspectos de justiça abordados por Bobbio, Matteucci e Pasquino, além do próprio Nietzsche. O percurso investigado aponta para sentidos de vingança e de justiça produzidos distintamente, ora tendendo para o estabilizado, ora para a ruptura.

Entremeando estudos do cinema e do discurso, Elementos/ procedimentos da linguagem cinematográfica na constituição discursiva de Justiça, de autoria de Bianca Luiza Marçal Melchior, parte do segundo episódio da minissérie Justiça (2016), quando se exibe a história da personagem Fátima, interpretada por Adriana Esteves, para a construção do corpus de análise centrado no retorno dela a sua casa depois de permanecer presa por sete anos, condenada por tráfico de drogas. O interesse da autora está na forma como (o que ela chamou de) elementos/procedimentos cinematográficos – mais especificamente a trilha sonora e ruídos, o tipo de enquadramento e plano, bem como a (não) movimentação da câmera – participam da constituição discursiva de Justiça (2016) quanto aos sentidos de (in)justiça em torno do caso Fátima, ao mesmo tempo que interroga, na análise, que efeitos de justiça/injustiça advêm de tal composição material.

No sexto e último capítulo da primeira parte do livro, em que tematiza/discorre sobre **Composição musical discursiva:** *Halle-lujah* **em relações de** (*in*)**justiça,** Bruna Caires Delgado mobiliza, pela participação constitutiva da trilha sonora na discursividade de *Justiça* (2016), um trabalho analítico de compreensão dos sentidos de (*in*)justiça no/pelo enlaçamento da música *Hallelujah* com a formulação visual, ao perguntar como, em tal enlaçamento, os casos dos quatro sujeitos presos são construídos, entremeando-se na produção de sentidos de (*in*)justiça.

A parte dois do livro contempla os capítulos de sete a dez. Ao considerar a existência de uma "ordem do mundo" "hostil às mulheres, Milena Beatriz da Silva, inspirada pela obra *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu, volta-se a uma observação analítico-discursiva da recorrência de tal ordem, explicitada pelo autor, no funcionamento discursivo do que ela nomeou de "ser-sujeito-mulher" na minissérie *Justiça* (2016), considerando seu incômodo investigativo sobre como a construção/constituição do ser-sujeito-mulher em tal minissérie se materializa no dito e no não-dito das falas das personagens em composição com as imagens-visuais. É assim que **O funcionamento discursivo do ser-sujeito-mulher em** *Justiça* **constitui-se como o sétimo capítulo do livro.** 

A mulher também é foco da discussão empreendida no capítulo oito, de autoria de Guilherme Radi Dias, sob o título **A mulher negra e os sentidos marginalizados no social na minissérie** *Justiça*. Partindo da história de Rose, personagem negra que protagoniza um dos quatro casos narrados em *Justiça* (2016), o *corpus* de análise se constrói norteado pela problematização de como as personagens com as quais Rose se põe em relação se inscrevem no discurso marginalizado(r) sobre a mulher negra, objetivando visibilizar a regularização e a resistência em funcionamento nos modos de discursivização da mulher negra pelo social.

O nono capítulo, **Corpo-mulher em** *Justiça*, de Beatriz Marques Nolli, configura o corpo (da)-mulher como objeto discursivo de análise, ao partir da observação de personagens mulheres, das quatro histórias narradas na minissérie *Justiça* (2016), que tiveram seus corpos apropriados/usurpados por outros personagens: Isabela, assassinada pelo noivo; Débora, estuprada durante o carnaval; Mayara, que se prostitui após a prisão da mãe; Beatriz, dançarina que fica tetraplégica e é submetida à eutanásia, em atendimento, por seu marido, a uma súplica dela. A apropriação/usurpação, na pesquisa da autora, marca a tomada de um corposujeito por outro(s), sem autorização, consentimento, escolha ou vontade própria, como um corpo apropriado/usurpado de si, por corpo(s) outro(s). A análise dos corpos das personagens, como

corpos-mulher que discursivizam na/pela apropriação/usurpação de seus corpos por outros sujeitos, busca responder à pergunta sobre como isso se dá, pondo em questão os sentidos de justiça nesse processo.

Partindo dos conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte, em Freud e Lacan, Bruno Arnold Pesch observa analiticamente, por meio do imbricamento de tais pulsões na composição audiovisual de *Justiça* (2016), a relação que a personagem bailarina Beatriz, tetraplégica após um atropelamento de carro, tem com seu corpo dançante e não dançante. Subsidiado por tais noções em relações discursivas, Pesch, autor do capítulo dez, de (efeito de) fechamento do livro, sob o título **Pulsões de vida e morte acerca do corpo (não)dançante**, interroga como as pulsões de vida e as pulsões de morte se fiam discursivamente na/pela maneira que a personagem Beatriz se relaciona com seu corpo (não)dançante.

Por fim, as análises conjuntas da minissérie *Justiça* (2016), promovidas pelo GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM, trouxeram a possibilidade de se mobilizar, de formas múltiplas, uma noção, entre outras, cara à Análise de Discurso de Pêcheux, que é a contradição discursiva. Contradição esta possível de ser visibilizada quando se considera que tanto verbal quanto imagem-visual têm suas espessuras discursivas próprias, e ao se encontrarem em composição verbo-visual, esta também requer ser vista em sua especificidade constitutiva.

**Dra. Renata Marcelle Lara** Organizadora



# **PREFÁCIO**



## **PREFÁCIO**

# Minissérie em análise: sujeito, corpos(s), imagens

Há propostas que ousam, e esta é uma delas. Há textos que nos convidam, e este é um deles. Ousadia que nos traz escutas sensíveis em análises que nos convocam. Convite que se faz desejo de ousar junto, numa leitura que vai nos surpreendendo em considerações sagazes.

Meu encontro com esta coletânea foi se fazendo em retomadas estranhamente familiares de conceitos e noções pelos quais transito e que sempre me mobilizam fortemente, mas que foram se apresentando entrelaçados em reflexões que me chamaram a novas derivas.

A contradição, um dos conceitos ímpares no quadro da Análise do Discurso materialista, em sua condição fundadora tanto do dispositivo teórico-analítico discursivo, quanto do discurso jurídico que nos organiza em sociedade, é um dos pontos estruturantes das discussões aqui apresentadas e nos coloca diante de uma questão sensível no que toca ao funcionamento da Justiça em suas especificidades capitalistas.

O que seria justo em nossa sociedade, cujas bases estão postas em condições de diferença tão gritantes? Correlata ao Direito, é somente a partir da abstração das diferenças que a Justiça se torna objeto da prática jurídica e um ideal desejado, inalcançável e sempre movente lema dos integrantes do aparato jurídico. O Direito é o direito capitalista e se constitui na contradição entre a diferença constitutiva das condições materiais de vida dos sujeitos e a positividade da máxima da igualdade de todos perante

a lei. Paradoxo fundante das relações capitalistas em sociedade. Fissura equívoca dos sentidos sempre em confronto.

As análises que aqui se apresentam trabalham *Justiça* na relação com o sujeito, o corpo, a imagem, o imaginário, confrontando a Justiça em maiúscula, considerada enquanto instituição do Estado capitalista, com a justiça em minúscula, como manifestação de um desejo do sujeito. Uma única minissérie como material para investimentos distintos em dez diferentes capítulos. Diferentes perguntas que recortam a minissérie *Justiça* em diferentes objetos de análise. Um desenrolar que vai nos convocando e mostra a potência do dispositivo analítico discursivo.

Na abertura deste *e-book*, Hertz Wendel de Camargo nos traz um olhar muito interessante sobre as narrativas seriadas na televisão, afirmando que elas são "aberturas para o imaginário social", "desvio e encruzilhada" ao mesmo tempo. Desvio que permite seguir e encruzilhada que traz o perigo sempre presente da captura. Linda metáfora para a contradição! Entre os imaginários de Justiça e justiça que (se) compõem (em) nosso social se debruçam as reflexões em conjunto nesta coletânea.

No delicado jogo entre maiúscula e minúscula, entre "a Lei e o desejo", Renata Lara insiste sobre as condições de produção da justiça como "prática desejante do sujeito (no) social". A autora vai tecendo seu capítulo no entremeado das relações de (in)Justiça discursivizadas pela minissérie, trabalhando de maneira forte o irrealizado como sintoma de um social em constante falta.

"Sete foram os anos de prisão determinados pela Justiça aos personagens julgados como 'criminosos' na minissérie", ressalta Denikid Araújo Albino na discussão que vai desconstruindo o funcionamento jurídico em suas abstrações e generalizações. O autor nos faz ver que a mesma condenação, de sete anos, que sentencia igualmente atos praticados em condições tão distintas, dá visibilidade à fragilidade do direito em nossa sociedade, expondo a "massificação da aplicabilidade de códigos penais". Como nos diz o autor, "as personagens têm a vida transformada quando a Justiça atravessa o caminho de cada uma delas".

Como 'o verdadeiro' se cola ao discurso jurídico na circulação do social? Esta pergunta nos salta da discussão trazida por Heitor Messias Reimão de Melo. Ao analisar a produção de verdades jurídicas no espaço ficcional da minissérie *Justiça*, o autor transita por relações que nos permitem compreender o laço imaginário necessário construído socialmente entre Justiça e verdade.

E o que dizer do laço entre Justiça e vingança? Seria a vingança um tipo de Justiça? Odonias Santos de Souza Junior trabalha o equívoco entre vingança e Justiça na minissérie, passando pelos sentidos de reparação, sofrimento e prazer. Nuances finas entre o particular e o geral, que nos mostram a movência da expressão "fazer justiça".

Tomando a linguagem cinematográfica na imbricação entre música, som, silêncio, enquadramento e movimento de câmera, Bianca Luiza Marçal Melchior nos apresenta uma análise da produção de sentidos de 'injustiça' em um recorte da minissérie. A autora, no conjunto das diferentes materialidades significantes em composição, vai aguçando o nosso olhar sobre o silenciamento do social diante de um aparato jurídico sem escuta.

Também mobilizada por sentidos de injustiça, Bruna Caires Delgado foca sua análise sobre a especificidade do funcionamento da música *Hallelujah* na produção desses sentidos na minissérie. *Hallelujah* enlaça as quatro histórias contadas ao compor o desfecho do primeiro episódio de cada uma delas, quando a personagem protagonista sai da prisão. O que significa voltar à liberdade aos acordes e letra de *Hallelujah*? A autora relaciona a música com a justiça divina, na tríade com a justiça dos homens e a justiça jurídica. No confronto dessa tríade, o espaço para a irrupção da (in)justiça.

"O mundo é hostil às mulheres". Milena Beatriz da Silva inaugura seu capítulo sem meias palavras, ressaltando que, nas quatro histórias contadas em *Justiça*, "ser-sujeito-mulher" é uma questão a ser discursivizada. Entre palavras e imagens a autora vai retomando o imaginário sobre 'ser mulher' estabilizado em nossa sociedade, simbolicamente marcado pelo machismo, seja no que se

refere ao corpo da mulher, seja no que se espera de seu comportamento e seus gestos. Em pares imaginariamente dicotômicos, tal como o sagrado e o profano, os sentidos vão circulando na minissérie, produzidos na tensão entre ditos e não-ditos.

"Ser-sujeito-mulher-negra". Guilherme Radi Dias agrega o racismo ao machismo em sua discussão sobre o feminino em nossa sociedade. Ao propor compreender modos de discursivização da mulher negra pelo social na minissérie, o autor nos confronta com a formulação "discurso marginalizado(r) sobre a mulher negra". Jogo capcioso marcado pelo '(r)'. Como não reiterar o que já está à margem? Como resistir? Perguntas também capciosas. Em meio a uma discussão sensível, encontramos o enunciado "é a gente que faz a lei sair do papel", recortado pelo autor e que nos chama à escuta sobre o movimento entre estabilização e deriva.

Com a proposta de trabalhar o corpo(da)-mulher como objeto discursivo em *Justiça*, Beatriz Marques Nolli elege a apropriação/usurpação do corpo feminino por outro corpo como processo a ser compreendido. "O corpo se dá", nos diz a autora, "como uma superfície na qual se inscreve o social, sendo materialidade simbólica de significação". Discorrendo sobre os diferentes modos de apropriação/usurpação do corpo da mulher nas histórias contadas em *Justiça*, a autora discute a dubiedade da lei na contradição de, simultaneamente, proteger e aprisionar os corpos.

Bruno Arnold Pesch investe sua análise no fiar das pulsões de vida e morte sobre um corpo interrompido em sua possibilidade de dançar e que é objeto de uma das histórias da minissérie *Justiça*. O autor vai dando visibilidade à trama discursiva resultante do fiar contraditório entre prazer e dor: a dor pelo desejo impossível de dançar, que ainda pulsa como prazer. Na imbricação simbólica entre vida e morte somos conduzidos nesse trajeto analítico.

Contradição, equívoco, jogo, deriva, movência. Estas palavras encarnam a proposta discursiva materialista e dão espessura ao significante Justiça/justiça nas análises desta minissérie. São práticas de leitura que se orientam pelo irrealizado dos sen-

tidos, buscando as brechas no funcionamento do discurso jurídico, num modo de capturar o político no tecido social apresentado nas quatro histórias.

Em sua incompletude constitutiva, as diferentes linguagens em composição nesta minissérie protagonizaram a leitura em percursos distintos, no desafio de serem compreendidos processos de significação em litígio no/pelo jurídico.

Um investimento material na ordem do significante.

Suzy Lagazzi

## **ABERTURA**



#### **ABERTURA**

### Narrativas seriadas na TV aberta: imagens entre o consumo e o imaginário

HERTZ WENDEL DE CAMARGO<sup>1</sup>

Vivemos uma nova oralidade. Essa é a conclusão que Milton José de Almeida, em seu livro Imagens e sons, a nova cultura oral, jogou na nossa cara em 1994. A partir dessa obra emblemática - muito citada por pesquisadores formados pelo grupo de pesquisa Olho do programa de pós-graduação em Educação da Unicamp - compreendemos que o cinema e a televisão promoveram uma mudança estética na forma do homem contemporâneo interagir com a realidade, com o outro e consigo mesmo. O outro está nas telas, à disposição do olhar. A etimologia dos verbos franceses voir e savoir - ver e saber - traz a ideia do saber em grande parte ser composto pelo ver. É pelo ver, pelo olhar, pela visualidade que aprendemos. A biologia explica que todo primata aprende com a observação do outro e esse comportamento – tão símio quanto humano – prevalece em nosso mundo extremamente visual, relembrando o tempo todo nossa origem natural e essência simiesca. O cinema e a televisão participam da educação estética do primata humano.

Psique perdeu tudo quando olhou para o rosto de Eros. Homens perderam a vida ao olhar nos olhos de Medusa. Tirésias, ao

<sup>1</sup> Doutor em Estudos da Linguagem (UEL). Líder do grupo ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. Coordenador do SINAPSE – Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura (UFPR). Professor da graduação e do PPGCOM da UFPR. E-mail: hertzwendel@gmail.com.

confrontar Hera com a verdade, perdeu a visão. Édipo, ao descobrir a verdade, feriu os próprios olhos. E Narciso, ensimesmado, descobriu o outro ao olhar no espelho d'água, mas ainda estava cego por não saber que o outro era seu eu. Essa natureza narcísica das telas, Almeida (1994) previu em sua obra. Olhamos para o cinema e a televisão como outros nós em imagem, magia e ideal.

O cinema e a televisão performaram uma nova oralidade que não precisa do corpo para interagir. Dois corpos, a nossa primeira mídia, agora travam diálogos mediados pelas telas grandes e pequenas. Nas telas todos poderiam se ver, tal qual Narciso, encantados com falares, gestos, expressões faciais e corporais, afetos. Foi Aumont (1990) que me despertou para a origem da palavra francesa tableau (referente ao quadro da pintura). É uma palavra composta pelos termos table e eau, respectivamente superfície e água - referência direta ao espelho do lago para onde o personagem mítico Narciso olha estupefaciente, entorpecido, narcotizado. Vejamos mais, o radical da palavra narcótico é o mesmo do termo narciso, a flor que nasce na beira do lago depois da morte do personagem mítico e da qual se produz um narcótico a partir das sementes. Os quadros da pintura renasceram como quadros, enquadramentos, tela do cinema. A tela do cinema renasceu como telas de televisão. A nova cultura oral, hoje, com a tecnologia nas palmas das mãos, é multitela. As telas são altares de Narciso onde dedicamos nosso olhar contemplativo e sacrificamos nosso tempo. Computadores, tablets e as vedetes, os smartphones: novos altares para Narciso, agora renomeado de Mídia. A deusa Mídia – tão bem construída pelo escritor inglês Neil Gaiman, no livro Deuses americanos (2016) diz que tempo e atenção são melhores que sangue de cordeiro.

Estamos diante de um conceito de que o cinema e a televisão são máquinas de Narciso (SODRÉ, 1994). Máquinas programadas para educar por meio do som e da imagem em movimento como reflexo do real. Falo de educação no sentido de treinamento para ser e estar em sociedade, no sentido de produção informação disfarçada de conhecimento, como fornecedor de modelos para viver coletivamente e alimentar de imagens uma população incontro-

lável de "obesos anêmicos", como desenhou Contrera (2008). As salas de cinema e as salas das casas são mais que cavernas platônicas, são espaços de treinamento para a socialização de seres, coisas, pessoas, discursos, ideologias, narrativas que carregam tudo para dentro do imaginário. As salas são campos de trocas simbólicas, consumo da imagem. Mas Almeida (1994) não previu que as telas se multiplicariam e seguiram junto de Narciso.

As telas são o ponto de contato entre o olhar e a imagem. Espaço para trocas simbólicas. Lugar das imagens que vemos e que também nos olham, como observou Didi-Huberman (2010). Lugar de consumo. De qual fenômeno estamos falando quando pensamos na ideia de "imagens consumidas"?

#### O CONSUMO, LUGAR DO SIMBÓLICO

Apesar do consumo da imagem envolver um grande e lucrativo mercado audiovisual do cinema, televisão e séries *streaming*, trato aqui do consumo como elemento que atravessa todas as instâncias culturais de maneira inapelável. Não podemos fugir de seus tentáculos.

O primeiro tipo de consumo que nos vem à cabeça é o de bens e serviços. A antropóloga Mary Douglas e o economista Baron Isherwood, no final dos anos 1970, lançaram o livro *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*, inaugurando uma divisão da antropologia que desperta especial interesse na área de comunicação. As trocas simbólicas, os valores de objetos mágicos e sagrados, diferentes rituais presenciados em grupos humanos distantes da civilização, são análogos ou, pelo menos, correspondentes no ambiente urbano. Os autores, portanto, já destacaram algo além das relações funcionais e financeiras entre pessoas e objetos. Desde então, toda uma gama de pesquisadores – das ciências sociais, da psicologia e da comunicação, para citar algumas das áreas interessadas na antropologia do consumo – está empenhada para compreender como afetos, subjetividades e imaginários são compostos ou atravessados pela simbologias carregadas pelo consumo. Con-

ceitualmente, este ensaio acrescenta mais um traço ao quadro dos estudos sobre o consumo, pois é este o principal agenciador de trocas simbólicas em nossa cultura moderno-industrial-capitalística, operando a circulação de imagens e a composição de imaginários. Foi o antropólogo Everardo Rocha (2005, p. 124) quem afirmou – e, sinceramente, não consigo me desvencilhar desse conceito tão forte e factual – que "o consumo assume lugar primordial como estruturador dos valores e práticas que regulam relações sociais, que constroem identidades e definem mapas culturais".

Entre o consumo e a antropologia visual, um conceito transita vitorioso, pelo menos em meu ponto de vista. O pesquisador da imagem, Norval Baitello Junior (2005), nos brinda com seu conceito de voragem imagética. — Vivemos a era da iconofagia! — brada o autor na ponta da mesa midiática, em que ocorrem diferentes devorações de imagens: o homem que devora a imagem, a imagem que devora imagem e a imagem que devora o homem. Em 2018, revisitando alguns de seus estudos, Baitello Junior (2018) coloca mais um prato à mesa. É com ele que aprendi a necessidade de um estudo ecológico das imagens.

Ecologia em duplo sentido. Condenada a repetir as últimas palavras de todos que com ela conversassem, a ninfa Eco não consegue expressar sua atração e amor pelo belo Narciso. Rejeitada, se retira para uma caverna. Definha até a morte. Resta apenas sua voz. Continua a repetir as últimas palavras de todos os viajantes que passam perto da entrada da caverna. Eco é a alegoria das últimas camadas, superfícies, discursos ou faces das imagens. O que vemos hoje, e o que curiosamente também nos olha, são ecos do passado, fantasmas, espíritos existentes além de nosso tempo, viajantes que resistem à voragem de Saturno. O conceito warburguiano de pós-vida da imagem estimula uma ecologia – um estudo concomitante dos ecos e dos *ôikos* da imagem. Arqueologia da imagem e dos ambientes das imagens. A mídia é o ambiente de imagens que acumula os demais – ambientes de arte, de culto e de mito. Dessa forma,

a intenção da imagem mediática não é estética, ao contrário, ela não pretende o movimento centrípeto da *aisthesis*, da introspecção e da fruição. Sua ação pretende desencadear o vetor de movimento oposto ao da fruição, um movimento centrífugo que nos afasta do sentir e da imanência; ela quer sempre nos levar a um outro lugar que não é o aqui e agora da fruição. A imagem mediática pura nasce em um ambiente do arrebanhamento para uma ação fora da imagem, um consumo, uma postura, uma atitude, uma crença, uma filiação, promessa de um pertencimento (ainda que seja meramente imagético e fugaz). E é por isso que ela necessita de muita exposição e da grande capilaridade possibilitada pelas conexões elétricas (dos cabeamentos, fios e fibras que cobriram o globo terrestre) e eólicas (das ondas, dos equipamentos móveis, dos wi-fi, das nuvens e dos ventos e furacões da informação) (BAITELLO JUNIOR, 2018, p. 16).

Para Baudrillard (2009) somos uma sociedade do consumo. Meramente mercadorias são consumidas? Não. Há um capital simbólico nos objetos. Canclini (2005) comenta sobre bens e objetos simbólicos que comunicam para o mundo escolhas, posicionamentos e diferenciações. A principal necessidade que o consumo atende é a do simbólico, conforme Everardo Rocha (2010) em seu emblemático livro Magia e capitalismo. O consumo possui narrativas e a principal delas é a publicidade. O antropólogo nos recorda que consumimos muito mais a publicidade que os produtos que ela anuncia (ROCHA, 2010). Ao escolher determinado público como destino da sua mensagem, a publicidade dissipa as fragilidades do público, tais como o desconhecimento do próprio eu, as angústias, a falta de esperança, a inexistência. "Você é visado, amado pelo objeto. E porque é amado, você se sente existir: você é 'personalizado'. Isto é o essencial: a própria compra é secundária. [...] Se o objeto me ama, estou salvo" (BAUDRILLARD, 2009, p. 180). Portanto, consumimos cores, formas, retóricas, logotipos, argumentos, ideologias, lugares de fala, comportamentos, visões de mundo, magias, reflexos narcísicos de um mundo ideal, enfim, símbolos traduzidos em imagens.

A publicidade não pode ser caracterizada apenas pelos comerciais entre os programas da TV e do rádio, ou nos anúncios

em jornais, revistas e sites. A publicidade é, em lógica e essência, visualidade-visibilidade. Não basta ser imagem, deve ser também visível. Publicar, publicizar, tornar público, propagar significam, antes de tudo, ser visto, exibir(-se) aos olhos alheios, tornar(-se) isca e armadilha para o olhar. A publicidade, que traz em sua etimologia a pólis (πόλις) foi criada na e para a cidade. Ela é plural, da massa, do coletivo; a publicidade é política. Se toda escolha estética é uma escolha política – ideia apresentada pelo polêmico diretor de cinema italiano, Píer Paolo Pasolini, em *Empirismo Herege* (1982) – significa que a estética perfaz pensares, olhares e comportamentos da cidade, e mesmo que a publicidade nos pareça um cadáver que nos sorri (TOSCANI, 1996), atue na lógica da fábula (BAUDRILLARD, 2009) e opere na totemização dos objetos (ROCHA, 2010), o fato é que ela é extremamente política.

Se o consumo atravessa todas as instâncias culturais, com ele segue sua principal narrativa, a publicidade, cuja lógica é a da visualidade/visibilidade, impregnando a tudo e a todos. Está presente desde a disseminação de uma pesquisa científica até a arquitetura de catedrais, da ciência aos deuses, tudo deve ser imagem e, principalmente, visível. A mesma lógica de todo sistema midiático, este que vive para e do consumo de suas imagens. Iconofágico. Somos sim uma sociedade do consumo: do consumo da imagem midiática – fantasmagorias do real carregadas de símbolos, memórias e mitos (ecos?) – embaladas em narrativas audiovisuais em multiplataformas.

#### IMAGEM, ENTRE CONSUMO E IMAGINÁRIO

O consumo atravessa nosso imaginário muito além do que podemos desejar ou permitir. Imaginário, esse incomensurável depósito de imagens. Um anel de Saturno girando em órbita das sociedades, dos grupos, dos sujeitos, do eu e do outro, produzido a partir das "[...] ruínas das grandes obras da humanidade: religião, estado, filosofia, arte e técnica", segundo Kamper, um tipo novo de prisão que "[...] não é feita de muros, e, sim, de desejos

e sonhos fracassados, principalmente do sonho da razão, que, há dois séculos tem gerado monstros" (2016, p. 116). Palácio de Mnemósine. Memória cultural. Inconsciente coletivo. No imaginário encontramos imagens de todos os tipos: míticas, arquetípicas, sonoras, táteis, olfativas, gustativas, visuais, afetivas, proprioceptivas. Imagens convocadas à consciência toda vez que olhamos para outras imagens, lemos uma palavra, ouvimos uma canção ou som. O audiovisual, como nova oralidade, se encontra entre o consumo e o imaginário. É quase o meio do caminho. Ainda no meio entre o mundo e a alma, há um corpo. Estimulado em som e imagem em movimento. Um corpo que rememora, ou convoca imagens das sombras para a luz a partir de dois tipos básicos de imagens: sonoras e visuais. Um corpo que apenas imagina a experiência estética de outrora, aquela de corpo e almas inteiros, com todos os sentidos em alerta, dos rituais mito-mágicos. Em audiovisual, buscamos o reencantamento dos nossos corpos (e almas), memórias de um paraíso. Nossas imagens endógenas (imaginário) sendo substituídas cada vez mais pelas imagens exógenas (midiáticas) geram um corpo em crise (CONTRERA, 2010) ou um corpo sem sentidos, descorporificado. A crise do corpo é também do imaginário, pois o "imaginário é a relação dos seres humanos com seus corpos" (KAMPER, 2016, p. 117), assim sendo, somos uma civilização que vive no virtual, mediada pelas tecnologias e mídias, pela linguagem audiovisual e pelo consumo de símbolos, e cuja tendência é o distanciamento, a aniquilação ou o apagamento dos corpos. Gestamos a geração smartphone, que bebe menos álcool, faz menos sexo, é menos feliz e não está preparada para a vida adulta (TWENGE, 2017)<sup>2</sup> e já temos comprovações dessa descorporificação do corpo. Segundo a pesquisa, a geração smarthphone é mais "protegida". Menos riscos para o corpo significa menos experimentações estéticas e déficits psíquicos e socioculturais irreversíveis. Se o imaginário é uma estrutura an-

<sup>2</sup> A chamada "geração smartphone", daqueles que nasceram após 1995, vem amadurecendo mais lentamente que as anteriores. Eles são menos propensos a dirigir, trabalhar, fazer sexo, sair e beber álcool, de acordo com Jean Twenge, professora de psicologia da Universidade Estadual de San Diego, nos Estados Unidos.

tagônica e complementar sem a qual não haveria o real para o homem ou nem mesmo a realidade humana (MORIN, 1997), ao tornar deficiente o imaginário estamos alterando a realidade. É o imaginário sendo tolhido em sua base: o corpo.

A relação entre corpo e audiovisual começou com o cinematógrafo. Para consumir cinema é necessário levar o corpo até um lugar. Coincidentemente, o cinema é muito semelhante a uma caverna escura, templo, catedral, a um local de culto. Imagino nossos antepassados adentrando a caverna escura, como adentrar o útero da deusa-terra, desenhando figuras, pintando, deixando marcas, iluminando com as tochas que davam movimentos às imagens nas reentrâncias, curvas e texturas das paredes. A caverna como alegoria de ponte, porta, comunicação com o imaginário. É possível imaginar isso toda vez que entramos em uma sala de cinema, atravessando o vestíbulo que conecta a realidade de fora e a magia de dentro. Mas estão lá todos os elementos de outrora: a caverna escura, a sombra, a luz do fogo, as imagens tremelicando, os sons ecoando, o transe, o imaginário em ação. Imaginação. Seja no passado ou hoje, o cinema só se completa quando encontra os corpos dos espectadores. Corpos que contêm janelas que flertam, deixam a luz entrar, corpos para voir e savoir, narcisicamente. Eu preciso levar meu corpo ao cinema, eu preciso postar meu corpo frente à televisão, eu preciso trazer o celular para perto do meu corpo para ver e saber. O corpo prostrado diante da mídia. A deusa que nos devora o corpo e o tempo.

As produções audiovisuais como a minissérie *Justiça* (2016) aprisionam o tempo. Antes da televisão, foi Tarkovski (1998) quem primeiro mostrou ser possível esculpir o tempo no cinema. O autor russo descreve a infinitude de significados que está por trás do tempo do plano audiovisual, explicando que o tempo se faz sentir a partir do encontro entre o tempo registrado na tela – que entendemos se tratar do tempo linear e histórico [profano] – e o tempo da vida [sagrado], pois "[...] aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. (TARKOVSKI, 1998, p. 139).

Toda produção midiática é uma interpelação do fluxo temporal da vida. Um desvio temporário para o imaginário. Aquilo que vem para desorganizar a ordem e criar um novo movimento, uma nova ordem. Isso me faz pensar que o cinema – e todos os fenômenos midiáticos que têm como base a linguagem audiovisual, entre eles as minisséries – é encruzilhada, meio do caminho entre meu corpo e o imaginário. A encruza é a morada de Exu.

Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele, orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica. Na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje (PRANDI, 2018, p. 20-21).

Exu é um trickster, "[...] a corporificação mítica da ambiguidade e da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contradição e do paradoxo" sendo que todas as culturas "[...] requerem que haja espaço para figuras cuja função é expor e desorganizar as próprias coisas nas quais as culturas se baseiam" (HYDE, 2017, p. 17-19).

Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura de solução para terríveis problemas que na ocasião afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. Histórias que falassem da ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas e dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques da doença e da morte. Todas as narrativas a respeito dos fatos do cotidiano, por menos importantes que pudessem parecer, tinham que ser devidamente consideradas. Exu deveria estar atento também aos relatos sobre as providências tomadas e as oferendas feitas aos deuses para se chegar a um final feliz em cada desafio enfrentado (PRANDI, 2018, p. 17).

Exu, assim como o cinema e a televisão, é um narrador, um contador de histórias, uma ponte, conexão entre o mundo dos homens (o Ayê, a realidade) e o dos deuses (o Orum, o imaginário). Antes de chegar ao deus maior, Oxalá, Exu está no meio do caminho e só deixa passar quem ofertar algum alimento, uma oferenda. Ao filme, ou minissérie, ofertamos nosso olhar, nosso tempo, nossos espíritos e corpos.

Do ponto de vista religioso, Exu é o Orixá do movimento, da comunicação e mensageiro entre homens e deuses. Exu é também o nome atribuído aos espíritos guardiões e protetores que acompanham e cuidam dos humanos. São seres de luz que conhecem as trevas, o que lhes dá a característica ambivalente de serem transitantes entre o bem e o mal (DRAVET; LOBO, 2016, p. 3).

Imaginemos que a minissérie *Justiça*, em análise neste livro, seja a síncopa (uma disrupção) do ritmo da vida. Como trickster, é o elemento que abala a normalidade, desordena e reordena, tanto que despertou o interesse dos pesquisadores em realizar sua análise. Se a humanidade foi desencantada – afastada de seus deuses, rituais, mitos e magias – e deixa uma falta, é no preenchimento desse vazio que opera a minissérie enquanto fenômeno de audiência, produto midiático, reatualização dos mitos, imagens postas em circulação na cultura, alimento de e para os imaginários.

A minissérie aprisiona o tempo de diversas maneiras. Cada capítulo tem uma determinada duração cronológica. Ela circula entre agosto e setembro de 2016. Sua narrativa possui um determinado tempo, o tempo da ficção, o tempo mítico. Suas histórias, muito semelhantes ao fluxo da vida, acontecem paralelas, concomitantes. Passado, presente e futuro dos personagens se entrelaçam diegeticamente. A narrativa é não linear, portanto, cíclica e integrada, um acontecimento está ligado ao outro, experimentação estética aplicada em *Amores Brutos* (2000) e *Babel* (2006). Efeito em cadeia, efeito dominó, bumerangue que vai e volta, a lei do retorno. Tempo circular. Mítico. Imaginal.

Neste Novo Mundo, formado por redes de imagens errantes, mundo do qual, em larga medida, já nos tornamos cidadãos, interpretá-las talvez não seja mais imprescindível. A despeito de todos os riscos que isto implica, [...] a interpretação deve dar vez ao entendimento. É hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas (LISSOVSKY, 2014, p. 321).

A minissérie em análise é encruzilhada, morada de Exu, deus da mitologia iorubá da comunicação entre os homens e os orixás. Exu devorou a tudo e a todos, depois regurgitou, deixando sua essência em tudo e em todos os corpos. Ao prostrar os corpos diante da televisão, estamos diante de um trickster esperto, malandro, negociante. A imagem de Exu "[...] é latente, mas poderosa. É o seu impulso que leva o corpo a garimpar a falta" (SODRÉ, 1998, p. 68). As narrativas seriadas na televisão aberta nada mais são que aberturas para o metafísico, para o imaginário social. Por isso aprisionam nossa atenção além de nosso tempo e corpos. É no tempo mítico aprisionado pela televisão, esse desvio e encruzilhada, essa disritmia da vida, onde acontece a celebração tribal do coletivo, da comunidade, do social. Uma forma de celebração da vida humana.

#### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons:** a nova cultura oral. Campinas: Autores Associados, 1994.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1990.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A carta, o abismo, o beijo.** Os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático. São Paulo: Paulus, 2018.

\_\_\_\_\_. **A era da iconofagia:** ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2005.

CONTRERA, Malena. **Mediosfera:** meios, imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mídia e pânico:** saturação da informação, violência e crise cultural na mídia. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução Paulo Neves, Editora 34, 2010.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens:** para uma antropologia do consumo. Tradução Plínio Dentizien. Editora UFRJ: 2004.

DRAVET, Florence; LOBO, Ítalo. Sagrado Profano: A Umbanda e o Mercado Religioso. **Esferas**, ano 5, n. 8, p. 77-92, Janeiro de 2016.

GAIMAN, Neil. **Deuses americanos.** Edição preferida do autor. Tradução Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo.** Trickster: trapaça, mito e arte. Tradução Francisco R. S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de horizonte:** o sol novo a cada dia. Tradução Danielle Naves de Oliveira. São Paulo: Paulus. 2016.

LISSOVSKI, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX:** o espírito do tempo. Trad.: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PASOLINI, Píer Paolo. Empirismo herege. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

ROCHA, Everardo. Culpa e prazer: imagens do consumo na cultura de massa. **Comunicação, mídia e consumo.** v. 2, n. 3, p. 123-138. Março de 2005.

\_\_\_\_\_. **Magia e capitalismo:** um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 2010.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso:** televisão, indivíduo e poder no Brasil. São Paulo: Cortez, 1994.

\_\_\_\_\_. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOSCANI, Oliviero. **A publicidade é um cadáver que nos sorri.** Tradução Luiz Cavalcanti de M. Guerra. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

TWENGE, Jean M. **iGen:** Why today's super-connected kids are growing up less rebellious, more tolerant, less happy and completely unprepared for adulthood. EUA, Atria Books, 2017.

#### PARTE I >

A (*des*)estabilização de imagens de (J)justiça na minissérie *Justiça* (2016)





# Corpos imbricados em

## contradições discursivas entre a Justiça e o desejo por justiça

RENATA MARCELLE LARA<sup>1</sup>

#### DO FIM AO COMEÇO: NO MEIO DA CONTRADIÇÃO

A contradição é compreendida neste texto como uma noção discursivo-materialista, advinda/movimentada da teoria marxista, pela qual sempre fui seduzida. Provavelmente seja mais apropriado dizer que a contradição, em sentido materialista discursivo, sempre me seduziu, antes mesmo de eu saber da existência dela como noção discursiva. Penso que é justamente esse "não saber racional(izado)" ou um "saber inconsciente(mente) contraditório" que, mesmo em situações rotineiras automatizadas, como percorrer um trajeto, de carro, de casa até a escola de um filho, por exemplo, faz com que eu/nós seja/sejamos tomada/tomados pela contradição. Foi durante um percurso desse que me vi sensibiliza-

<sup>1</sup> Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pós-doutoranda em Letras/Área de Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Departamento de Fundamentos da Educação, Área de Metodologia e Técnica de Pesquisa, e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Líder do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. Integrante dos grupos: Oficinas de AD: conceitos em movimento – CNPq/UFRGS; GEPOMI – Grupo de Estudos Políticos e Midiáticos – CNPq/UEM. E-mail: renatamlara@gmail.com.

da por uma letra de música tocada numa rádio sei lá qual, até então por sei lá quem. Em que rádio, até agora não sei, mas o cantor e compositor eu fiz questão de descobrir, juntamente com a letra musical completa, tomada pelo refrão "Deus conserve pra sempre meu bom senso temperado a pitadas de loucura", que dá título à música do também instrumentalista Edu Krieger², representante da música popular brasileira.

Eu respeito a **crendice** dos **ateus** E a **descrença** que mora nos **beatos** O **atrativo** daqueles que são **chatos** E o **modesto** que às vezes se acha **Deus** 

Reconheço o valor dos versos meus E a **sujeira** que habita a **mente pura** A **pureza** que mora na **mistura** E a **discórdia** que mora no **consenso** 

Deus conserve pra sempre meu **bom senso** Temperado a pitadas de **loucura** 

[...]
(KRIEGER, 2006, faixa 14, transcrição minha, grifos meus)

Em 2016 eu publiquei um artigo no qual eu partia da categoria<sup>3</sup> da contradição discursiva para focalizar o sujeito na arte contemporânea e da arte contemporânea, nos entremeios de áreas do conhecimento e *do* discurso artístico e *sobre* o artístico (LARA, 2016). Na ocasião, eu abordei sobre a contradição discursiva, entremeando Análise de Discurso e Arte, respalda em Michel Pêcheux, Louis Althusser, Suzy Lagazzi e Tania Rivera.

No texto que escrevo hoje, retomo parte das discussões focalizadas na época acerca da contradição discursiva, mas ampliadas e complexificadas com outras ideias e outras referências para dar sustentação ao meu objeto de pesquisa.

<sup>2</sup> Nome artístico de Eduardo Lyra Krieger. Sobre o músico, consultar: INSTITUTO CULTU-RAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em: <a href="http://dicionariompb.com.br/edu-krieger">http://dicionariompb.com.br/edu-krieger</a>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

<sup>3</sup> Na época eu me referi à contradição como categoria advinda do Marxismo. Neste texto, optei por me referir a ela como noção discursiva.

No texto "Contradição e sobredeterminação (notas para uma pesquisa)", de 1962, publicado no livro *Por Marx*, Althusser ([1962] 2015) afirma:

[...] toda a experiência revolucionária marxista demonstra que, se a contradição em geral (mas ela já é especificada: a contradição entre as forças produtivas e as relações de produção, encarnada essencialmente na contradição entre duas classes antagonistas) basta para definir uma situação em que a revolução está "na ordem do dia", ela não pode, por sua simples virtude direta, provocar uma "situação revolucionária" e, com mais razão, uma situação de ruptura revolucionária e o triunfo da revolução. Para que essa contradição se torne "ativa" no sentido forte, princípio e ruptura, é preciso tal acumulação de "circunstâncias" e de "correntes" que, seja qual for a origem e o sentido (e muitas delas são necessariamente, por sua origem e seu sentido, paradoxalmente alheias, até "absolutamente opostas" à revolução), elas "fundemse" numa unidade de ruptura: quando atingem esse resultado de agrupar a imensa maioria das massas populares no assalto de um regime que suas classes dirigentes são incapazes de defender. Essa situação supõe não só a "fusão" das duas condições fundamentais numa "crise nacional única", mas cada condição, tomada (abstratamente) à parte, supõe também a "fusão" de uma "acumulação" de contradições (ALTHUSSER, [1962] 2015, p. 77-78, aspas e itálicos do autor, negrito meu).

Por esse caminho, ele chega à seguinte formulação:

[...] a "contradição" é inseparável da estrutura do corpo social como um todo, no qual ela se exerce, inseparável de suas condições formais de existência, e mesmo das instâncias que governam; [...] é, portanto, a própria contradição, em seu âmago, afetada por elas, determinante mas igualmente determinada num único e mesmo movimento, e determinada pelos diversos níveis e pelas diversas instâncias da formação social que ela anima: poderíamos chamá-la de sobredeterminada em seu princípio (ALTHUSSER [1962], 2015, p. 79, itálicos do autor, negritos meus).

Em 1972, em "Resposta a John Lewis", Althusser ([1972] 1978, p. 27, grifos do autor) esclarece, em uma nota explicativa, que a tese marxista-leninista coloca a "*luta de classes* em primeiro

plano", o que, filosoficamente, segundo o filósofo, significa afirmar "o *primado da contradição sobre os contrários* que se enfrentam, que se opõem", sendo a luta de classes "[...] a forma história da *contradição* (interna a um modo de produção) que *divide* as classes em classes".

Posteriormente, discorrendo "sobre as condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção" que constitui a luta ideológica de classes, baseado no pensamento althusseriano<sup>4</sup>, Pêcheux ([1975] 1997, p. 147, itálicos do autor, negritos meus) afirma que a contradição não pode "ser pensada como a **oposição** de duas forças que se exercem uma contra a outra *em um mesmo espaço*", pois "a forma de contradição inerente à luta ideológica entre as duas classes antagonistas **não é simétrica**, no sentido em que cada uma tenderia a realizar, em proveito próprio, *a mesma coisa* que a outra". E esclarece, sequencialmente:

se estamos precisando esse ponto, é porque numerosas concepções da luta ideológica tomam como uma evidência anterior à luta [...] a existência da sociedade (com "o Estado" acima dela) como espaço, como terreno dessa luta. Isso porque, como diz E. Balibar, a relação de classes é dissimulada no funcionamento do aparelho de Estado pelo próprio mecanismo que a realiza, de modo que a sociedade, o Estado e os sujeitos de direito (livres e iguais em direito no modo de produção capitalista) são produzidos-reproduzidos como "evidências-naturais". Isso nos leva a desalojar um segundo erro, gêmeo do primeiro, relativo à natureza da contradição, que consistiria em opor reprodução e transformação como poderiam ser opostas inércia e movimento: a idéia [sic] de que a reprodução das relações de produção não necessitaria ser explicada, porque "caminham por si mesmas", tanto que não são atingidas mesmo que não se levem em consideração as falhas e os malogros do sistema, é uma ilusão eternalista e antidialética (PÊCHEUX, [1975] 1997, p. 147-148, itálicos e aspas do autor, negrito meu).

<sup>4</sup> Maldidier (2003, p. 49) aprecia como "original" a leitura que Pêcheux fez do texto "Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado", de Althusser, e afirma que a palavra "transformação", acrescida por Pêcheux ([1975] 1997) na consagrada formulação althusseriana da "reprodução das relações de produção" – e que se faz presente na obra pecheutiana traduzida no Brasil por *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* –, foi uma tentativa de desmanchar constantes interpretações funcionalistas suscitadas pelo texto de Althusser. Nesse sentido, ela explica que tal questão "é também a da contradição", que estaria centralmente na reflexão desenvolvida por Pêcheux em sua obra.

Pêcheux ([1975] 1997, p. 191, grifos do autor) compreende que as contradições que constituem as "condições ideológicas da reprodução/transformação das relações de produção se repercutem, com deslizamentos, deslocamentos, [sic] etc., no todo complexo das ideologias teóricas sob a forma de relações de desigualdade-subordinação [...]".

Ao considerar, discursivamente, a impossibilidade da síntese na contradição, já que, como compreende a autora, ela é impossível quando se trata do social, sendo a unidade "sempre imaginária", Lagazzi (2011, p. 289) reitera a existência material de uma distância entre a contradição e a oposição. Baseada em "Delimitações, inversões, deslocamentos", ela menciona Pêcheux acerca da "previsibilidade da oposição e de sua impossibilidade de produzir deslocamento na medida em que se configura como o contrário, apenas na inversão de posições", ressaltando a relevância da compreensão de que "a diferença não cabe na oposição e, portanto, estar na diferença não é estar no contrário" (LAGAZZI, 2011, p. 279). Ainda em relação às compreensões de Pêcheux, Lagazzi (2011, p. 289, grifos meus) afirma que ele "insistiu que é pela contradição que o alhures<sup>5</sup> pode vir a se realizar, ou seja, é somente deixando trabalhar a diferença que o deslocamento se faz possível".

É por esse trabalho da diferença que a letra da música de Krieger me/nos põe em confronto com o imaginário da unidade social na/pela desestabiliza da demarcação opositiva de sentidos socialmente incutida. E assim, um possível efeito de "absurdo" ou "descabimento" conteudista na letra/música de Krieger, resultante da unilaterização de sentidos como opostos, social e culturalmente aceitos

<sup>5</sup> Em "Delimitações, inversões, deslocamentos", Pêcheux ([1980] 1990), ao se referir à questão histórica das revoluções em que "o real vem se afrontar com o imaginário", traz à tona a questão da linguagem, o funcionamento do simbólico, em que se dá o jogo contraditório entre o visível e o invisível, o existente e o alhures: "A existência do invisível e da ausência está estruturalmente inscrita nas formas lingüísticas [sic] da negação, do hipotético, das diferentes modalidades que expressam um 'desejo', [sic] etc., no jogo variável das formas que permutam o presente com o passado e o futuro, a constatação assertiva com o imperativo da ordem e a falta de asserção do infinitivo, a coincidência enunciativa do pronome eu com o irrealizado nós e a alteridade do ele (ela) e do eles (elas)... Através das estruturas que lhe são próprias, toda língua está necessariamente em relação com o 'não está', o 'não está mais', o 'ainda não está' e o 'nunca estará' da percepção imediata: nela se inscrevem assim a eficácia omni-histórica da ideologia como tendência incontornável a representar as origens e os fins últimos, o alhures, ao além e o invisível" (PÊCHEUX, [1980] 1990, p. 8).

e cerceados, que figuram na superfície linguística de forma excludente, se dissolve no/pelo funcionamento da contradição, fazendo com que o "[...] irrealizado advenha formando sentido no interior do sem sentido" (PÊCHEUX, [1980] 1990, p. 17). É, ainda, pela contradição que se dá a ver que o social, como "espaço também do invisível, do alhures, do não-realizado, do impossível, das diferentes modalidades de ausência, do que pode vir a ser de outro modo, é espaço de linguagem, do movimento de sujeitos na linguagem, do movimento de sujeitos de linguagem" (LAGAZZI, 2013, p. 313).

Do lugar de analista, discursivamente seduzida pela noção de contradição discursiva e pela sua participação constitutiva nos sentidos de Justiça institucional, como instituição jurídica, normatizadora/normalizadora/punitiva, e justiça almejada pelo sujeito desejante no espaço social, analiso, pelo imbricamento corpo-sujeito/corpo-social/corpo-jurídico na minissérie *Justiça* (2016), contradições discursivas entre a Justiça, como instituição responsável pela normatização/normalização e aplicação de práticas jurídicas/judiciais, e o desejo *por* justiça, como práticas desejantes do sujeito no social<sup>6</sup>. Esta justiça, como práticas desejadas pelo sujeito, se põe em relação com a Justiça jurídica, reivindicando-a ou questionando-a, já que também é possivelmente posta em relação com outras noções, como justiça *moral*<sup>7</sup>, justiça *divina*, entre outras possibilidades de parâmetros de justiça ao longo da história<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Neste texto, emprego o termo Justiça, com a letra inicial em maiúsculo, sem itálico, para me referir à Justiça como instituição, já envolvendo sua normatização/normalização e práticas, abarcando, também, os sentidos de Justiça que daí emanam, enquanto o termo justiça, em letras minúsculas, sem itálico, é empregado em menção ao desejo do sujeito social por justiça, ao que me referi como práticas desejantes do sujeito por justiça, bem como para sinalizar sentidos de justiça daí advindos. O termo *Justiça*, em itálico e com a inicial em maiúscula, é utilizado quando me refiro à minissérie analisada, sendo o título de tal produção. Esclareço, ainda, que utilizo "sujeito social" para todo aquele que não seja sujeito jurídico.

<sup>7</sup> Em capítulo "Sobre o conceito de justiça", no livro *O que é justiça*?, Otfried Höffe (2003) afirma que "a justiça não cobre toda a área da moral", esclarecendo que "eventuais deveres" do sujeito, em relação a si mesmos, não são abarcados. Quanto à moral social, ela é relativa somente aos deveres de direito ou moral do direito. Frente a tal cenário, ele mostra que, "ao passo que ficamos decepcionados diante de infrações de deveres de virtude como compaixão, beneficência e generosidade, também do dever da gratidão e da disposição de perdoar, violações da justiça despertam reações de indignação e protesto" (HÖFFE, 2003, p. 32). Quanto à justiça divina, ele esclarece que a competência para questões desta ordem "concentra-se nas religiões e nos seus teólogos" (HÖFFE, 2003, p. 36).

<sup>8</sup> Sobre isso, consultar Foucault (2002), Höffe (2003) e Bobbio (2014; 2016).

Parto, inicialmente, de uma apresentação da minissérie *Justiça* (2016), já delimitada pelo meu interesse analítico-discursivo, para, sequencialmente, no batimento teoria-análise, descrição-interpretação, dizer acerca do meu objeto de investigação, delineado como corpos imbricados em contradições entre a Justiça e o desejo por justiça.

### A MINISSÉRIE JUSTIÇA EM CIRCULAÇÃO TELEVISIVA

Uma mãe decidida a se vingar do assassino de sua filha. Um homem preso por ter feito eutanásia na esposa, a pedido dela. Uma mulher condenada por tráfico sem nunca ter vendido drogas. Uma estudante presa por um crime que não cometeu sozinha. Até que ponto a justiça foi justa com essas pessoas? (JUSTIÇA, 2016)

É assim que *Justiça* (2016) é apresentada na capa do DVD oficial desta minissérie da Rede Globo de Televisão, que foi ao ar de 22 de agosto a 23 de setembro de 2016, às 22 horas, sempre às segundas, terças, quintas e sextas-feiras, abrindo ao questionamento sobre os sentidos de Justiça jurídica<sup>9</sup>, resultante de práticas institucionais, no contraponto com sentidos de justiça desejada pelo sujeito no cenário social.

Da escritora e roteirista Manuela Dias, a minissérie teve a colaboração de Mariana Mesquita, Lucas Paraizo e Roberto Vitorino. Foi dirigida por Luisa Lima, Walter Carvalho, Marcus Figueiredo e Isabella Teixeira, tendo como diretor artístico José Luiz Villamarim, que dirigiu, entre outras minisséries, *O canto da sereia* (2013); entre outras séries, *Nada será como antes* (2016) e *Onde nascem os fortes* (2018); entre outras telenovelas, *Avenida Brasil* (2012)<sup>10</sup>.

Gravada e retratada em Recife, *Justiça* (2016), composta por 20 episódios, focalizou o período de 2009 a 2016, anos de prisão e

<sup>9</sup> Aqui emprego Justiça jurídica não como sendo a instituição em si, mas para me referir a um resultado advindo da atuação da instituição jurídica, à que venho me referindo como Justiça, com a inicial em letra maiúscula. Por conta disso e para manter a coerência na distinção com justiça, em minúsculo, como práticas desejantes do sujeito (no) social, preferi manter a inicial em caixa-alta. Cf. novamente a nota 6.

<sup>10</sup> Informações sobre o diretor José Luiz Villamarim podem ser obtidas em sites que abordam cinema, entre eles, o site: <a href="https://filmow.com/jose-luiz-villamarim-a276282/filmografia/">https://filmow.com/jose-luiz-villamarim-a276282/filmografia/</a>. Acesso em: 5 out. 2018.

soltura, respectivamente, de quatro personagens, presos por sete anos, que demarcam a trama de quatro histórias, aparentemente independentes e constitutivamente entrelaçadas.





Conjunto de recortes de *Frames* 1: Vicente, Fátima, Rose, Maurício (da esquerda à direita)

Vicente Menezes, interpretado pelo ator Jesuíta Barbosa, preso por assassinar a noiva Isabela (Marina Ruy Barbosa), filha da professora de Direito, Elisa (Débora Boch), obcecada por matar o assassino de sua filha - o caso11 foi ao ar às segundas-feiras. Fátima Libéria do Nascimento, interpretada por Adriana Esteves, doméstica de Elisa, presa por tráfico de drogas em um cenário forjado por seu vizinho policial, Douglas (Enrique Díaz) - que promovia relações conflituosas de vizinhança -, após ela ter matado o cachorro dele para proteger seus filhos; o marido, funcionário da empresa de ônibus do pai do noivo de Elisa, foi morto a facada na sua frente e de seus filhos, em briga de bar, depois da falência da empresa onde trabalhava; a filha torna-se prostituta, agenciada pela namorada do vizinho policial; o filho torna-se morador de rua – a história foi exibida às terças-feiras. Rose Silva dos Santos, vivida por Jéssica Ellen, estudante negra, aprovada em vestibular de Jornalismo na faculdade onde Elisa trabalhava, presa numa diligência policial, comandada pelo policial Douglas, em festa na praia em que um grupo de jovens consumiam drogas, enquanto

<sup>11</sup> Empregarei o termo "caso" para me referir às histórias dos quatro personagens presos em suas relações com outros personagens da minissérie. Embora considere que "caso" é, também, um termo rotulador e, portanto, estabilizador de sentidos, tanto em discursos ligados ao jurídico quanto à sua divulgação midiatizada, optei em manter o seu emprego para facilitar a especificação das histórias relatadas, porém, com foco em seu funcionamento discursivo.

sua amiga branca, Débora (Luisa Arraes), na mesma situação, foi liberada sem revista – trama exibida às quintas-feiras. Por fim, o personagem **Maurício** de Oliveira, encenado por Cauã Reymond, que trabalhava para o pai do noivo da filha de Elisa, preso por cometer eutanásia em sua mulher, bailarina Beatriz (Marjorie Estiano), a pedido dela, após ela ter sido atropelada pelo sócio do pai de Vicente, que levou a empresa de ônibus à falência, deixando-a tetraplégica – a exibição foi às sextas-feiras. Histórias entrelaçadas em/por meio de uma riqueza de personagens cujos caminhos são tecidos em redes de sentidos que nos permitem falar em múltiplos protagonistas. Ao todo, foram cinco episódios para cada trama, totalizando os 20 episódios da minissérie.

Crime, violência, sexo, prostituição, drogas, conflitos sociais estão presentes na minissérie Justiça (2016), exibida pela Rede Globo de Televisão às 22 horas, com classificação indicativa de 16 anos, tal como consta no DVD. Ao passo que nos Estados Unidos via-se a emergência das chamadas superséries como tendência para as próximas produções, conforme Lopes e Gómez (2016), a presença de temas apontados como "fortes" pelos pesquisadores de televisão, como "violência, prostituição e narcotráfico", foi mencionada no Anuário OBITEL (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva) 2016, pelos autores citados, como uma das variações observadas no formato telenovela (a pesquisa contemplou exibições até 2015), entre outras como a redução de capítulos, ou mesmo, conforme ocorreu, no Brasil, com Verdade Secretas (2015), "combinando numa mesma trama capítulos e episódios" (LOPES; GÓMEZ, 2016, p. 97). Os pesquisadores observam também que "o deslocamento entre serial (telenovela) e séries (séries e minisséries) parece um movimento cada vez mais usual", motivado pela disposição em criar novos públicos, já que nem sempre há interesse do público em geral pelo formato tradicional de novela (LOPES; GÓMEZ, 2016, p. 97, grifos dos autores).

Uma especificidade da minissérie *Justiça* (2016), que destaco, é que a visibilidade dada ao tempo cronológico da prisão (sete anos) dos quatro personagens mencionados potencializa a pro-

blematização do tempo do sujeito, como sujeito simbólico, extravasando para além da temporalidade numérica<sup>12</sup>. Contudo, as condições de produção da Justiça, como instituição jurídica, e da justiça, como práticas desejantes do sujeito (no) social, em termos de constituição sócio-histórica, que tornam possíveis as histórias retratadas, acabam por serem negligenciadas na/pela presentificação dos casos sedentos por justiça.

Em 1999, os pesquisadores latino-americanos Jésus Martín -Barbero e Germán Rey – cuja obra, *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*, referencio a segunda edição, de 2004 – já afirmavam que a mídia tem como "tarefa-chave" a prática de "fabricar presente", um presente que eles chamaram de "autista", no sentido de crer "poder bastar-se a si mesmo" (MARTÍN-BAR-BERO; REY, 2004, p. 35, grifos dos autores). Tal peculiaridade, conforme esclarecem na mesma página, remete "à debilidade do passado, ao seu reencontro – seja no discurso plástico, literário ou arquitetônico – descontextualizado, des-historicizado, reduzido à citação", e "à *ausência de futuro*", instalando-nos em um "presente contínuo", envolvendo-nos "numa sequência de acontecimentos que não consegue se cristalizar em duração [...]".

O TEMPO É INVISÍVEL, mas deixa rastros. Ao contrário do esperado, o espaço também é invisível, ele é apenas sugerido pelos elementos que o enquadram ou pelos seres e pelas coisas que nele se movem. O visível é o que é percebido pelos sentidos, que, todavia, não garantem nada da realidade; o espírito obstina-se em conseguir provas dela, mas essa realidade só se define como aquilo contra o que justamente os sentidos, assim como o espírito, se chocam: o que obriga e aquilo a que se é radicalmente obrigado. Na impossibilidade de apreendê-la com toda certeza, resta decifrá-la em termos de lei (BARUS-MICHEL, 2013, p. 33, destaque da autora).

É justamente o apagamento das condições de produção de um discurso que invisibiliza a inscrição da língua na história como

<sup>12</sup> Em artigo recentemente escrito e submetido à apreciação científica para fins de publicação, focalizo, em uma das seções intitulada "(Sete anos de) Prisão de corpos-sujeitos", o tempo do/no sujeito, para além do cronológico, na minissérie *Justiça* (2016).

produtora de sentidos. Paul Henry ([1984] 1997, p. 51-52), em seu propagado texto, cujo título lança uma interrogação provocativa, "A História não existe?", já alertava que "não há 'fato' ou 'evento' histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e conseqüências [sic]", porque a história consiste justamente "nesse fazer sentido", mesmo que divirjamos acerca dos sentidos caso a caso.

Entendendo a tv como "prótese visual universal", Marcia Tiburi (2011, p. 65), em O olho de vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem, metaforicamente, considera a TV como "olho de vidro", substituto do olho orgânico. Para ela, a metáfora do "olho de vidro" evidencia um "sujeito cego" (TIBURI, 2011, p. 65), que se relaciona com uma imagem sem que ela possa ser por ele vista: "A imagem está ali, como o olho está ali, no entanto, não se pode dizer que o olho vê, mas antes que, decodificando superficialmente o que se põe diante dele, ele mesmo assume uma imagem em superfície refletora" (TIBURI, 2011, p. 68). Ao afirmar que a "prótese é meu órgão alienado de meu corpo e, portanto, presença inquietante do que é o meu mais familiar tornado estranho" (TIBURI, 2011, p. 69), ela embasa-se no conceito de Unheimlich, cunhado por Freud em seu ensaio de 1919, acerca do estranho que é familiar<sup>13</sup>. Para Tiburi (2011, p. 70), o "olho de vidro não é outra coisa do que metáfora capaz de situar a experiência de aprisionamento do olhar neste familiar-estranho".

A Justiça – instituição normatizadora, normalizadora e punitiva – bem como o desejo do sujeito por justiça funcionam na minissérie *Justiça* (2016) no/pelo próprio apagamento de suas condições de produção que suportam sentidos de (J)justiça como um *estranho familiar*. É em meio a corpos imbricados em contradições discursivas entre a Justiça e o desejo por justiça que

<sup>13</sup> Em seu texto "O estranho", de 1919, Freud ([1919] 1996, p. 236; 262) afirma que "o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar", provindo "de algo familiar que foi reprimido".

<sup>14</sup> O jogo em "(J)justiça" marca sentidos advindos tanto da relação do sujeito com a Justiça (com inicial em maiúsculo), como instituição jurídica, quanto com a justiça (em minúsculo), como práticas desejantes do sujeito social. Esses sentidos de (J)justiça, portanto, são advindos de tais funcionamentos, consideradas suas respectivas condições de produção.

o telespectador é instigado a interrogar sentidos de (J)justiça por problematizações que apagam o processo sócio-histórico de sua constituição e o prende ao cotidiano senso comum dos "achismos" e "paixões".

Tomo a minissérie televisiva, em sua composição constitutiva (imagem visual, texto verbal escrito e falado, trilha sonora etc.), como uma "materialidade significante", tal como Lagazzi (2011, p. 276, grifos da autora), que defende este conceito, por ela formulado, na compreensão de serem "materialidades prenhes de serem significadas"; "o modo significante pelo qual o sentido se formula".

Frente a isso, considerando, analiticamente, as condições de produção (já incluída a circulação) da minissérie *Justiça* (2016), indago, em meio ao constante jogo teoria-método, descrição-interpretação, de que forma o imbricamento do corpo-sujeito com o corpo-social e o corpo-jurídico sinaliza contradições da Justiça, como discurso institucional normatizador, normalizador e punitivo, e da justiça, como discursivizações do desejo individual e social do sujeito desejante, constituído pela falta.

#### A CONSTITUIÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DA "SOCIEDADE DISCIPLINAR"

Em *A verdade e as formas jurídicas*, Michel Foucault ([1973] 2002, p. 79) se refere à constituição, no final do século XVIII e início do século XIX, daquilo que chamou de "sociedade disciplinar", que advém com a reforma e a reorganização do sistema judiciário e penal na Europa e demais continentes. Ele explica que a transformação dos sistemas penais consistiu em uma reelaboração teórica da lei penal, encontrada em Beccaria, Bentham e Brissot, bem como em outros legisladores/autores dos primeiros Códigos Penais da França em contexto histórico revolucionário. Para tais autores, conforme Foucault ([1973] 2002, p. 80), o "princípio fundamental do sistema teórico da lei penal" estabelece que o crime (sentido penal) ou infração "não deve ter mais nenhuma relação com a falta moral ou religiosa", já que a falta infringe a lei natu-

ral, religiosa e moral, enquanto o crime ou infração penal rompe com a lei. Como segundo e terceiro princípios, respectivamente, estabelece-se que "uma lei penal deve simplesmente representar o que é útil para a sociedade", definindo como "repreensível o que é nocivo" a ela, e que o crime "danifica a sociedade", sendo "um dano social, uma perturbação, um incômodo para toda a sociedade" (FOUCAULT [1973], 2002, p. 81). Isso também resulta na definição do criminoso como "inimigo social", "inimigo interno", que produziu uma ruptura do pacto social, conforme esclarece Foucault ([1973] 2002, p. 81).

Como nessas novas compreensões penais a lei não podia prescrever vingança/redenção de um pecado, esclarece Foucault ([1973] 2002, p. 82-83), teóricos, por ele mencionados, como Beccaria, por exemplo, apresentaram quatro tipos de punição como sendo possíveis: a deportação (expulsão para fora do espaço social); mecanismos de escândalo (isolamento dentro do espaço moral por "mecanismos para provocar vergonha e humilhação"); trabalho forçado (como forma de reparação do dano social por meio de "atividade útil ao Estado ou à sociedade"); pena de talião (comete-se contra o criminoso algo semelhante ao que ele praticou, como morte ou retirada de bens). Segundo Foucault, tais projetos de penalidades também foram apresentados por legisladores do 1º. Código Penal Revolucionário, como Brissot e Lepeletier de Saint-Fargeau, no entanto, por volta de 1820, o sistema de penalidades em sociedades industriais em vias de formação e desenvolvimento não correspondia ao que havia sido anteriormente projetado: o sistema de penalidades que abrangia a deportação e a pena tabelião desapareceram, o trabalho forçado foi reduzido a uma pena simbólica, como reparação, e os mecanismos de escândalo nem chegaram a se efetivar na prática. Tais projetos de penalidades deram lugar, então, ao "aprisionamento", à "prisão", esta que não pertencia ao "projeto teórico da reforma da penalidade do século XVIII", surgindo no início do século XIX, praticamente ausente em justificação teórica, como "instituição de fato" (FOUCAULT, [1973] 2002, p. 84). Foucault ([1973] 2002, p. 84) afirma que, no século XIX, a legislação penal deixa de visar o "socialmente útil", buscando "ajustar-se ao indivíduo<sup>15</sup>. Assim, em tal século, as penalidades funcionam como "um controle, não tanto sobre se o que fizeram os indivíduos está em conformidade ou não com a lei, mas ao nível do que podem fazer, do que são capazes, do que estão sujeitos a fazer, do que estão na iminência de fazer", conforme Foucault ([1973] 2002, p. 85). Esse controle quanto à virtualidade dos indivíduos, do que potencialmente podem vir a fazer, não se efetua pela justiça, mas por poderes outros, mobilizando uma rede de instituições de vigilância e correção.

É assim que, no século XIX, desenvolve-se, em torno da instituição judiciária e para lhe permitir assumir a função de controle dos indivíduos ao nível de sua periculosidade, uma gigantesca série de instituições que vão enquadrar os indivíduos ao longo de sua existência; instituições pedagógicas como a escola, psicológicas ou psiquiátricas como o hospital, o asilo, a polícia, [sic] etc. Toda essa rede de um poder que não é judiciário deve desempenhar uma das funções que a justiça se atribui neste momento: função não mais de punir as infrações dos indivíduos, mas de corrigir suas virtualidades (FOUCAULT, [1973] 2002, p. 86, grifos meus).

Época nomeada por Foucault ([1973] 2002, p. 86) de "ortopedia social", em que a forma de controle social se dá em uma "sociedade disciplinar", que é a "sociedade de vigilância", funcionando pelo poder panóptico¹6, de Bentham, citado pelo autor. Embora produzam o efeito de exclusão, a finalidade primeira dessas instituições disciplinares é "fixar os indivíduos em um aparelho de normalização dos homens", como observado em Foucault ([1973] 2002, p. 114).

<sup>15</sup> Mantenho "indivíduo" tendo em vista que tal emprego é próprio ao pensamento foucaultiano quanto à individualização promovida pelo Estado.

<sup>16 &</sup>quot;Vigilância permanente sobre os indivíduos por alguém que exerce sobre eles um poder – mestre-escola, chefe de oficina, médico, psiquiatra, diretor de prisão – e que, enquanto exerce esse poder, tem a possibilidade tanto de vigiar quanto de constituir, sobre aqueles que vigia, a respeito deles, um saber. [...]. Ele se ordena em torno da norma, em termos do que é normal ou não, correto ou não, do que se deve ou não fazer" (FOUCAULT, [1973] 2002, p. 88).

#### O DISCURSO DA JUSTIÇA

No capítulo 4 de *Teoria do ordenamento jurídico*<sup>17</sup>, Bobbio (2014) toca em pontos específicos que, posteriormente, se delinearão como de meu interesse. Em tal capítulo, ele discorre, entre outras coisas, sobre o dogma da completude e o problema das lacunas. O dogma da completude que, conforme Bobbio (2014, p. 117), foi dominante na teoria jurídica continental, é "o princípio de que o ordenamento jurídico seja completo para fornecer ao juiz, em todos os casos, uma solução sem que recorra à equidade<sup>18</sup>". Ele explica que tal dogma se tornou, nos tempos modernos, integrante da concepção estatal do direito "que faz da produção jurídica um monopólio do Estado" (BOBBIO, 2014, p. 117).

A reação ao fetichismo legislativo e ao dogma da completude – que teve entre seus maiores representantes o jurista alemão Eugen Ehrlich, conforme o autor, e que ficou conhecida como "escola do direito livre" – pautava-se na ideia de que "se se quer atingir o fetichismo legislativo dos juristas, é necessário, antes de tudo, desfazer a crença de que o direito estatal seja completo", esclarece Bobbio (2014, p. 119, grifos do autor). Tal defesa, ainda de acordo com a explicação de Bobbio (2014, p. 119), se abre à perspectiva de que o direito se constitui de lacunas, possíveis de preenchimento pelo "poder criativo do juiz", como aquele "chamado a resolver os infinitos casos que as relações sociais geram, para além e fora de toda regra pré-constituída".

<sup>17</sup> A obra mencionada, cujo conteúdo é de um curso de Bobbio datado de 1959-1960, é posterior à *Teoria da norma jurídica*, esta que é resultado de curso ministrado de 1957 a 1958. Mas os dois cursos, como observado por Bobbio, segundo Lafer (2011), foram um aprofundamento e ampliação de curso do ano acadêmico 1954-1955.

<sup>18 &</sup>quot;Uma correção importante relativa ao direito e à justiça remonta a Aristóteles: a eqüidade [sic] ([...] Ética a Nicômaco, V 14 [...]). Assim, para citar um exemplo, uma correção poderia ser imperativa à guisa de 'melhoria posterior'. Uma legislação insuficientemente exata carece de atualização. Mas a eqüidade [sic] ocupa-se de uma outra correção, a da aplicação concreta. Por serem genéricas, elas não fazem justiça a cada caso individual. Aqui a eqüidade [sic] previne tanto uma exatidão mesquinha quanto um rigor impiedoso, para que o direito supremo não inverta o seu papel e se transforme em injustiça suprema: summum ius summa iniuria. Mas o provérbio latino, transmitido por Cícero (De officiis, I 10, 33), joga com uma ambivalência semântica. Na primeira parte, ele se refere a um direito legalmente assegurado, isto é, positivo; na segunda, respeita a uma injustiça, em termos de moral jurídica" (HÖFFE, 2003, grifos do autor, p. 67-68).

Não me cabe aqui descrever o processo histórico jurídico detalhado pelo autor que leva à discussão das lacunas no ordenamento jurídico, tampou citar as teorias anteriores a tal discussão. Apenas esclarecer que, lacunas, em tal perspectiva, estão sendo compreendidas pelo autor não como ausência de norma para aplicação, mas de ausência de critérios tidos como válidos para decisão de qual norma deva ser aplicada. Além disso, Bobbio (2014, p. 133, grifos do autor) esclarece que lacunas também são entendidas aqui não como ausência de solução/ausência de norma, mas como ausência de "solução satisfatória"/"norma justa", no sentido de "que gostaríamos que existisse, mas não existe".

Como essas lacunas derivam não da consideração do ordenamento jurídico como ele é, mas do confronto entre o ordenamento jurídico como ele é e como deveria ser, foram chamadas **"ideológicas"**, para distingui-las daquelas que fossem eventualmente encontradas no ordenamento jurídico como é, e que podem ser chamadas de **"reais"** (BOBBIO, 2014, p. 133, aspas do autor, negritos meus).

Tal distinção entre lacunas reais e ideológicas, ainda segundo Bobbio (2014, p. 135, grifos do autor), aparece nos tratados gerais entre "lacunas próprias e impróprias". A primeira diz respeito a uma lacuna do/dentro do sistema. A segunda é derivada da comparação sistema real X sistema ideal.

Em um sistema em que todo caso não regulado incide na norma geral exclusiva (como é comum em um código penal, que não admite exceção analógica), só pode haver **lacunas impróprias**: o caso não regulado não é uma lacuna do sistema, pois só pode incidir nas norma geral exclusiva, mas, quando muito, é uma lacuna em relação a como o sistema deveria ser. A **lacuna própria** se dá apenas quando, ao lado da norma geral exclusiva, existe

<sup>19</sup> Note-se que os termos "ideológicas" e "reais" estão sendo empregados pelo autor na especificação de lacunas no ordenamento jurídico, no sentido de que as "reais" marcariam a presença de lacunas já existentes em tal ordenamento, enquanto as "ideológicas" remeteriam àquelas que se dariam no confronto do ordenamento jurídico vigente e o ordenamento jurídico tal como ele "deveria ser". Discursivamente, contudo, consideramos que a ideologia é constitutiva dos sentidos e que não temos acesso direto ao "real", diferindo-se da ideia de "realidade" (sobre diferenças entre real e realidade, cf. BADIOU, 2017).

também a norma geral inclusiva, e o caso não regulado pode inserir-se tanto numa quanto na outra. O que os dois tipos de lacuna têm em comum é que designam um caso não regulado por leis vigentes num dado ordenamento jurídico" (BOBBIO, 2014, p. 135-136, grifos meus).

No prefácio de *Teoria do ordenamento jurídico*, Celso Lafer (2011, p. 17) sinaliza como a discussão das lacunas trazida por Bobbio (2014), em torno da completude, da certeza do direito e da unidade do ordenamento, dá a ver, de certa forma, o papel da hermenêutica visibilizado pela teoria geral do direito no século XX, permitindo "ao intérprete ir além do fetichismo da lei, porém dentro dos limites do ordenamento".

Embora Bobbio (2014, p. 133) reconheça que "nenhum ordenamento jurídico é perfeito" – ao menos não o "jurídico positivo" –, a ele interessa o direito positivo, como ele mesmo evidencia, focado nas lacunas próprias.

Ora, no que diz respeito ao direito positivo, se é óbvio que todo ordenamento tem **lacunas ideológicas**, é igualmente óbvio que as lacunas com que se deve preocupar aquele que é chamado a aplicar o direito não são as lacunas ideológicas, mas as reais. Quando os juristas sustentam, a nosso ver de maneira equivocada, que o ordenamento jurídico é completo, ou seja, não tem lacunas, referem-se às **lacunas reais**, não às ideológicas (BOBBIO, 2014, p. 133, grifos meus).

Partindo da definição lacaniana de real como "o impasse da formalização" (BADIOU, 2017, p. 28), Em busca do real perdido, Alain Badiou (2017, p. 30, grifos do autor) chega à seguinte formulação: "[...] o real é o ponto de impossível da formalização". No caso do capitalismo, o seu impossível próprio é a "igualdade" (BADIOU, 2017, p. 35). Sustentado na ideia de Rancière de "axioma da igualdade" (Badiou (2017, p. 35) afirma que a igualdade, como ponto de impossível, "só pode ser um resultado se for declarada como prin-

<sup>20</sup> Conforme Badiou (2017, p. 35), "axioma da igualdade" foi o nome dado por Rancière à "[...] afirmação de que esse ponto [de impossível] deve ser a origem de todo pensamento político novo".

cípio"; só que, na ordem prática, tal princípio cindiria/destruiria o capitalismo imperial. Se "só um ponto *fora de formalização* pode dar acesso ao real" (BADIOU, 2017, p. 33, grifo do autor), e sendo a igualdade o impossível do capitalismo, sendo que, como resultado, depende de ser declarada como princípio na prática, não é de se estranhar que ela permaneça como o "irrealizado" da Justiça (instituição jurídica), tal como o "*irrealizado* do movimento popular" descrito por Pêcheux ([1980] 1990, p. 11, grifos do autor).

Lagazzi (2013) retoma o "Delimitações, inversões, deslocamentos", de Pêcheux ([1980]1990), partindo da afirmação pecheutiana de que a revolução burguesa de 1789 é também linguística, e desenvolve sua discussão, citando trechos do texto, de modo a visibilizar, com base no autor, como foi se formando uma unidade imaginária (na instauração) de uma língua nacional, na culminação do discurso do Direito, produzindo, assim, uma "imobilização do social pela negação da política no interior da língua" (LAGAZZI, 2013, p. 315) – afirmação, esta, parafrástica a uma citação anteriormente trazida, por ela, de Pêcheux ([1980]1990), e que trago, logo mais, diretamente do texto do autor.

Norteada por esse trajeto percorrido por Lagazzi, volto-me diretamente a Pêcheux ([1980] 1990). Segundo ele, a revolução burguesa tentou absorver as diferenças "rompendo as barreiras", universalizando as relações jurídicas. Libertar-se de particularismos históricos, envolvendo costumes locais, concepções ancestrais, preconceitos e língua materna, era condição para que o sujeito se tornasse cidadão, e "a 'questão linguística' [...] desemboca na alfabetização, no aprendizado e na utilização legal da língua nacional" (PÊCHEUX, [1980] 1990, p. 10).

Sob a ideia de uma "unidade formal fundada no Direito", Pêcheux ([1980] 1990, p. 11, grifos do autor) afirma que "a burguesia é obrigada a proclamar o ideal de igualdade frente à língua como uma das condições efetivas da liberdade dos cidadãos, organizando simultaneamente uma desigualdade real, estruturalmente reproduzida por uma divisão [política] no ensino da língua e da gramática". Enquanto isso,

por seu lado, o proletariado experimenta progressivamente, sob a democracia burguesa, o *irrealizado* do movimento popular, e descobre pouco a pouco que a burguesia tem necessidade vital de que esse ponto permaneça irrealizado: a dominação da ideologia jurídica introduz assim, por meio de seu universalismo, uma *barreira política invisível*, que se entrelaça sutilmente com as fronteiras econômicas visíveis engendradas pela exploração capitalista" (PÊCHEUX, [1980] 1990, p. 11, grifos do autor).

Ia se formando uma nova divisão da sociedade sob uma "unidade formal fundada no Direito", que passava pela "difusão da língua nacional". Proclama-se o ideal de igualdade, ao mesmo tempo em que se desencadeia uma "desigualdade real". Nesse sentido, "a dominação da ideologia jurídica introduz assim, por meio de seu universalismo, uma barreira política invisível, que se entrelaça sutilmente com as fronteiras econômicas visíveis engendradas pela exploração capitalista". Tal barreira "atravessa a sociedade como uma linha móvel, sensível às relações de força, resistente e elástica [...]". Assim "esta estratégia da diferença sob a unidade formal culmina no discurso do Direito, que constitui assim a nova língua de madeira da época moderna, na medida em que ela representa, no interior da língua, a maneira política de negar a política" (PÊ-CHEUX, [1980] 1990, p. 11, grifos do autor).

Voltando à discussão de Bobbio (2014) sobre as lacunas, por mais que se relegue às lacunas tidas como impróprias o teor ideológico – mas como se fosse algo que não tem uma existência material nas próprias normas – e às tidas como próprias uma existência "real", a discussão do autor é significativa na medida em que possibilita dar a ver as normas jurídicas que se querem "sem lacunas" em um ordenamento jurídico propício a elas. Quanto às normas, Lagazzi-Rodrigues (1998) chama atenção para o fato de que o estudo delas em meio às relações sociais é requerido para que o jurídico seja visibilizado na relação com a história e não preso às perspectivas individualista e tipológica.

Deslocando, discursivamente, a ideia de lacuna na teoria do ordenamento jurídico – que surge do questionamento à comple-

tude de tal ordenamento, mas ainda presa à divisão entre o que seria lacuna real e ideológica como ausente – para a de incompletude da língua, seu não fechamento, chamo a atenção para as derivas possíveis, tendo em vista as condições de produção e de circulação das normas do ordenamento jurídico, este que já é, em sua próprio constituição, bem como em seu funcionamento, ideológico (no sentido, discursivo, de tornar evidente o que não é). Assim, as lacunas que aqui tomo no sentido discursivo, como derivas, não fechamento dos sentidos, não-ditos, que se põem em relação com o interdiscurso e a ideologia, se abrem em determinadas condições de produção do discurso na produção de sentidos de (J)justiça ou de sua negação.

Em Teoria da norma jurídica, obra anterior à Teoria do ordenamento jurídico, Bobbio (2016<sup>21</sup>, p. 25, grifos do autor), partindo do ponto de vista normativo, afirma que "para aproximar-se da experiência jurídica e apreender seus traços característicos" requer-se "considerar o direito como um conjunto de normas, ou regras de conduta". Ele explica que "a nossa vida se desenvolve em um mundo de normas. Acreditamos que somos livres, mas na realidade, estamos envoltos em uma rede muito espessa de regras de conduta que, desde o nascimento até a morte, dirigem nesta ou naquela direção as nossas ações" (BOBBIO, 2016, p. 25). Logo, as normas jurídicas, conforme esclarece, são apenas uma parte de nossa experiência no mundo normativo. Há normas jurídicas, mas há, também, preceitos religiosos, regras morais e sociais, de etiqueta, de "boa educação", entre outras. Um incalculável número de regras, afirma o autor.

Ao abordar, no segundo capítulo, sobre "Justiça, validade e eficácia", Bobbio (2016) argumenta que toda norma jurídica pode ser submetida a valorações distintas e, conforme defende, independentes, ou seja, se é *justa* ou *injusta*, *válida* ou *inválida* e *eficaz* ou *ineficaz*.<sup>22</sup> Para Bobbio (2016, p. 46, grifos do autor), "o

<sup>21</sup> Faço menção à 6. ed. do livro.

<sup>22</sup> Na apresentação do livro *Teoria da norma jurídica*, Alaôr Caffé Alves (2001) menciona a discordância do jusfilósofo brasileiro Miguel Reale em relação a Bobbio, por considerar que Bobbio defendia uma "concepção tridimensional genérica do fenômeno jurídico" em vez de "tridimensional específica, de base dialética" – concepção esta defendida por Reale, conforme Alves. Dessa forma, esclarece Alves, Bobbio, em tese, caracteriza o direito como objeto de

problema da justiça é o problema da correspondência ou não da norma aos valores últimos ou finais que inspiram um determinado ordenamento jurídico". Acerca do problema se uma norma é ou não justa, afirma ainda que se trata de "um aspecto do contraste entre mundo ideal e mundo real, entre o que dever ser e o que é". Nesse sentido, prossegue dizendo que "norma justa é aquela que deve ser; norma injusta é aquela que não deveria ser. Pensar sobre o problema da justiça ou não de uma norma equivale a pensar sobre o problema da correspondência entre o que é real e o que é ideal. Por isso, o problema da justiça é denominado comumente de problema deontológico do direito". Mas a questão é que a pergunta sobre se uma norma é justa ou não fica restrita à sua formulação e ao caso apresentado, não levando em conta as condições de produção que fizeram daquele caso um caso passível e possível à aplicação daquela norma e ao enquadramento jurídico. Normas jurídicas, do ponto de vista jurídico, não se pautam da mesma forma que valores morais ou religiosos etc.

Bobbio (2016) esclarece que a resolução de um problema da justiça se dá com um juízo de valor, ao passo que o da validade seria pelo juízo de fato, isto é, constatar se uma determinada regra jurídica é, de fato, jurídica. Já o problema da eficácia de uma norma tem a ver com ser ou não seguida por aqueles a quem se dirige (seus destinatários); no caso de violação, ser imposta coercitivamente pela autoridade invocadora da norma.

Que uma norma exista como norma jurídica não implica que seja também constantemente seguida. [...]. Limitamo-nos a constatar que há normas que são seguidas universalmente de modo espontâneo (e são as mais eficazes), outras que são seguidas na generalidade dos casos somente quando estão providas de coação, outras, ainda, que não são seguidas apesar da coação, e outras, enfim, que são violadas sem que nem sequer seja aplicada a coação (e são as mais eficazes). A investigação para

ciências distintas: sociologia do direito; jurisprudência ou ciência formal do direito; filosofia do direito. A primeira, "quanto a sua formação e evolução, isto é, quanto à eficácia a que correspondem os problemas de observância, aplicação efetiva e sanção da norma jurídica"; a segunda, "quanto a sua estrutura formal, a que corresponde a questão da validez, ou seja, aos problemas de existência da norma jurídica [...], independente do juízo de valor que sobre ela se possa emitir"; a terceira, "quanto ao seu valor, ao qual correspondem os problemas ideais de justiça ou injustiça da norma jurídica" (ALVES, 2001, p. 13).

averiguar a eficácia ou a ineficácia de uma norma é de caráter histórico-sociológico, volta-se para o estudo do comportamento dos membros de um determinado grupo social e diferencia-se seja da investigação tipicamente filosófica em torno da justiça, seja da tipicamente jurídica em torno da validade. [...] pode-se dizer que o problema da eficácia das regras jurídicas é o problema fenomenológico do direito (BOBBIO, 2016, p. 47-48, grifos do autor).

A violação de uma norma jurídica traz outra questão abordada por Bobbio (2016), que diz respeito à sanção. Ele esclarece que embora uma norma prescreva o que "deve ser", isso não significa que esse "deve ser" corresponda ao que é, de fato. Se uma ação realizada não é correspondente ao que foi prescrito, há uma violação da norma e a sanção aparece, justamente, como "resposta à violação", na busca por "salvaguardar a lei da erosão das ações contrárias". Essa "possibilidade da transgressão" é que, segundo o autor, torna distinta uma norma jurídica de uma lei científica. Nesse sentido, a não observância de uma lei científica faz com que ela deixe de ser uma lei científica, mas uma "norma ineficaz" não deixa de ser "uma norma válida do sistema", pois, no caso do sistema normativo, são os princípios que dominam os fatos, e não o contrário, como no sistema científico (BOBBIO, 2016, p. 150-151, grifo do autor).

Em um sistema científico, no caso em que os fatos desmintam uma lei, orientamo-nos no sentido da modificação da lei; em um sistema normativo, no caso em que a ação que deveria ocorrer não ocorre, orientamo-nos sobretudo no sentido de modificar a ação e salvar a norma. No primeiro caso, o contraste é sanado agindo sobre a lei e, por conseguinte, sobre o sistema; no segundo caso, agindo sobre a ação não conforme e, assim, procurando fazer que a ação não ocorra ou, pelo menos, tentando neutralizar as suas consequências (BOBBIO, 2016, p. 151).

Para abordar sobre a sanção jurídica, antes o autor descreve a sanção moral e a sanção social, demarcando suas especificidades. No primeiro caso, a sanção é interior e se estabelece em relação ao sujeito consigo, tomado pelo sentimento de culpa, em estado

de perturbação ou angústia, remorso ou arrependimento. A ação moral geralmente é cumprida motivada por uma "satisfação íntima" que leva à sua adesão ou pela repugnância à insatisfação íntima causada pela sua transgressão, conforme Bobbio (2016, p. 153). Ele explica que esta sanção interior é tida como pouco eficaz, sendo geralmente reforçada por sanções religiosas (sanções externas), tendo em vista que naquele que não tende a respeitar normas morais, sanções internas não produzem efeito. No segundo caso, a sanção é externa, pois se dá na relação do sujeito com outros do seu convívio social, resultando desde reprovação à eliminação do grupo, por isolamento ou, de forma extremada, até mesmo por linchamento. Segundo Bobbio (2016, p. 155), tal "sanção externa é característica das normas sociais", o que abarca "todas as normas do costume, da educação, da vida em sociedade em geral, que são voltadas ao fim de tornar mais fácil ou menos difícil a convivência". Em geral, tais normas externas nascem dos costumes de um grupo social, que também "responde à sua violação com diversos comportamentos que constituem as sanções" (BOBBIO, 2016, p. 155). Trata-se de sanção não institucionalizada, que não se regula por normas fixas nem precisas e provêm de grupos carentes de organização. "Para que se possa falar em instituição, não basta que existam regras de comportamento que dirijam a conduta dos cidadãos, é preciso uma organização fundada sobre regras do próprio grupo, por meio da determinação dos fins, dos meios e dos órgãos do grupo", esclarece Bobbio (2016, p. 156-157).

Sendo externa e institucionalizada pelo grupo social constitutivo de um ordenamento jurídico, que regula tanto os comportamentos quanto a reação aos comportamentos divergentes, a sanção jurídica difere-se das sanções moral e social. Como afirma Bobbio (2016, p. 158), esse tipo de sanção funciona como um "novo critério para identificar normas jurídicas", sendo a execução destas "garantida" por tal sanção.

Vislumbra-se, portanto, um cenário institucional, legal e legítimo de sanções jurídicas que se formam em meio a contradições com o/no cenário social de (*des*)encontros (*i*)legais e (*i*)legítimos

de sentidos de (J)justiça postos em circulação pelos/entre sujeitos jurídicos e sujeitos sociais.

## INSTITUCIONALIZAÇÃO DA (IN)JUSTIÇA, (I)LEGALIDADE E (DES)LEGITIMAÇÃO

No Dicionário de Política, datado originalmente de 1983, sendo que utilizo a edição de 1998, Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998) contam com um elenco de autores parceiros na formulação dos conceitos apresentados. Já na Introdução, atentam para o fato de que determinados verbetes contaram com a contribuição também de juristas, sociólogos, historiadores e economistas, e que apesar de se buscar "evitar o uso da linguagem prescritiva", "simpatias" e "antipatias" transparecem nos verbetes – o que só reafirma a impossibilidade de neutralidade e o reconhecimento do funcionamento da ideologia.

Em especial, três verbetes desse dicionário são de interesse da minha pesquisa: Justiça, Legalidade e Legitimidade. Os dois últimos são formulados, respectivamente, por Bobbio e Lúcio Levi. Inicialmente, parto do verbete Justiça, formulado por Felix E. Oppenheim com base em outros autores devidamente referenciados por ele, e que se apresenta estruturado por nove seções/especificações: 1 Um conceito normativo; 2 Definição; 3 Justiça, bem, direitos; 4 Justiça distributiva e Justiça reparadora; 5 Normas vazias; 6 Justiça formal; 7 Justiça substancial; 8 Metaética da Justiça; 9 Justiça e utilidade. Destas, abordarei discussões que tocam de forma mais específica no percurso que venho desenhando.

Apresentada, primeiramente, como "um conceito normativo", a Justiça é descrita como "um fim social, da mesma forma que a igualdade ou a liberdade ou a democracia ou o bem-estar" (OPPE-NHEIM, 1998, p. 660). Contudo, ressalta-se a existência de uma diferença entre o conceito de Justiça e os outros termos descritivos.

Igualdade, liberdade, [sic] etc [.], são termos descritivos. Embora abstratos e teóricos, podem ser definidos de tal modo que as afirmações em que se evidenciam são verificáveis, de um modo geral, pelo simples confronto com a evidência empírica. [...]. A

Justiça, de seu lado, é um conceito normativo e expressões como estas: [sic] "esta ação ou esta norma ou esta instituição é justa" ou "é de justiça<sup>23</sup> instituírem-se leis fiscais igualitárias" representam juízos normativos e não afirmações descritivas. [...]. A Justiça não é uma *coisa* e muito menos uma coisa visível, mesmo em sentido platônico. [...]. Um racista e seu rival não podem chegar a um acordo sobre o fato de que a discriminação racial é na verdade desigual; mas é provável que se achem em desacordo sobre a avaliação justa ou injusta desta prática e seu desacordo se apóia [sic] numa atitude moral e não numa prova empírica (OPPENHEIM, 1998, p. 660-661, grifos do autor).

Na própria seção nomeada "Definição", o autor problematiza a possibilidade de se definir Justiça em termos descritivos, situando-a como um "conceito normativo". Chama a atenção para o fato de que o que se apresenta em tal seção são "juízos normativos" e não definições propriamente ditas. Justifica, exemplificando que "afirmações como 'a Justiça significa igualitarismo' devem ser interpretadas, não como uma definição do conceito de Justiça, mas como expressão do princípio normativo de que as normas igualitárias de distribuição são justas e as não igualitárias injustas [...]" (OPPENHEIM, 1998, p. 661).

"Justiça, bem, direitos" mostra como o conceito de Justiça se liga estritamente ao de direito legal e moral e não só ao conceito de bem. Em tal seção, o autor exemplifica dizendo que por mais que a legalização do aborto ou a condenação legal do aborto possam ser considerados moralmente errados, dificilmente poderão ser considerados, ambos, injustos. Assim, "dizer que uma dada ação, ou norma, ou política, ou atividade é justa implica que determinadas pessoas têm direito a determinados benefícios", esclarece Oppenheim (1998, p. 661). Isso sinaliza que sentidos de (J)justiça não são os mesmos para diferentes sujeitos em diferentes lugares sociais. Logo, há margens<sup>24</sup> na margem da normatização jurídica, por mais que ela se queira sem margens a questionamentos.

O desvincilhamento jurídico de Justiça da ideia de moralidade

<sup>23</sup> Por se tratar de citação direta, preservei a grafia de "justiça" em letra minúscula, embora o sentido de Justiça focalizado seja relativo ao jurídico.

<sup>24 &</sup>quot;Margens" está sendo empregado no sentido de não fechamento, de não completude, de abertura a sentidos outros, partindo da proposição de Orlandi (2001, p. 65) de que "há textos possíveis nas margens do texto".

individual, mesmo que propagada em escala social, reforça o poder "independente" do jurídico quanto a avaliações sociais de (J)justiça ou injustiça que não estejam de acordo com o que está previsto juridicamente. Em *Justiça* (2016), por exemplo, vê-se retornar à indagação sobre Justiça e injustiça, embora dentro da própria jurisprudência, um determinado sujeito que fora enquadrado à lei não teria sido se houve investigação do cenário forjado em que a "prova", circunstância da prisão, fora construída, como no caso Fátima.

Ao abordar sobre "Justiça formal", Oppenheim baseia-se, entre outros, em Perelman (1963)<sup>25</sup>, para quem ações legítimas são consideradas ações justas por se adequarem a um sistema prévio de lei positiva. Assim uma determinada ação será justa se exigida ou permitida pelas normas e injusta quando de sua proibição normativa.

Em relação à "Justiça substancial", Oppenheim esclarece que a enunciação de princípios substanciais da Justiça requer especificações para além do princípio formal de dar tratamento semelhante a casos semelhantes e diferente a casos diferentes, pois tal princípio, segundo ele, já se faz presente no próprio conceito de norma. Requer-se, portanto, a especificação de quais semelhanças e diferenças de características pessoais deveriam embasar tratamentos semelhantes ou diferenciados. Nesse contexto de princípios substanciais, "determinadas ações não contempladas pela lei positiva, ou por ventura ilegais, podem tornar-se justas. Da mesma maneira, decisões judiciais legais podem ser tidas como injustas se analisadas de um ponto de vista moral" e, ainda, "[...] normas jurídicas formalmente válidas poderem vir a ser criticadas como essencialmente injustas" (OPPENHEIM, 1998, p. 663).

No caso Maurício, por mais que venhamos a cogitar/considerar a sua não culpabilidade ao atender a um pedido, praticamente súplica, da esposa, realizando a eutanásia nela, juridicamente, tal prática, em si, é crime e, sob esta ótica, deve ser punida, sendo portanto, a prisão dele ancorada por respaldo legal. Algo análogo pode ser visualizado no caso Vicente. Por mais que alguém possa

<sup>25</sup> O autor cita: PERELMAN, C. Justice et raison. Presses Universitaires de Bruxelles, 1963.

(querer) justificar o assassinato de sua noiva pelo sofrimento da traição sofrida, atentar contra a vida de outra pessoa e subtrair-lhe a vida é considerado crime. O que é normatizado como Justo para a Justiça jurídica pode ser considerado injusto para/pelo sujeito social, e o que este pode considerar e almejar como justo, pode não ser, assim, reconhecido juridicamente. Seja Justo (juridicamente) ou injusto (individual ou socialmente), ou mesmo viceversa, a questão é que são as margens da Justiça que, na minissérie *Justiça* (2016), abrindo-se em derivas e deslizamentos possíveis, alimentam o desejo por justiça.

Quanto à postura "Metaética da Justiça", duas escolas, a cognitivista e a não-cognitivista, se posicionam diferentemente quando o caso é de discrepância entre Justiça formal e substancial e qual deve prevalecer em situações como esta.

Outro ponto focalizado é a relação "Justiça e utilidade". Por um lado, "obrigar um indivíduo pobre a pagar os prejuízos a um indivíduo rico pode ser considerado justo, embora moralmente errado". Por outro, "a Justiça pode exigir que sejam concedidos benefícios especiais a membros da sociedade menos produtivos, como é o caso dos velhos e dos inválidos, enquanto que considerações de utilidade poderiam exigir que os salários e outros benefícios sejam usados apenas como incentivos para uma maior produtividade" (OPPENHEIM, 1998, p. 665).

Em relação ao termo Legalidade, em âmbito político, Bobbio (1998, p. 674, grifos meus) afirma:

Embora nem sempre se faça distinção, no uso comum e muitas vezes até no uso técnico, entre Legalidade e legitimidade, costuma-se falar em Legalidade quando se trata do exercício do poder e em legitimidade quando se trata de sua qualidade legal: o poder legítimo é um poder cuja titulação se encontra alicerçada juridicamente; o poder legal é um poder que está sendo exercido de conformidade com as leis. O contrário de um poder legítimo é um poder de fato; o contrário de um poder legal é um poder arbitrário. [...]. Com base nesta acepção do termo Legalidade, entende-se por princípio de Legalidade aquele pelo qual todos os organismos do Estado, isto é, todos os organismos que exercem poder público, devem atuar no âmbito das leis, a

não ser em casos excepcionais expressamente preestabelecidos, e pelo fato de já estarem preestabelecidos, também perfeitamente legais. O princípio de Legalidade tolera o exercício discricionário do poder, mas exclui o exercício arbitrário, entendendose por exercício arbitrário todo ato emitido com base numa análise e num juízo estritamente pessoal da situação.

No caso Fátima, visualiza-se o descumprimento ao "princípio de Legalidade" quanto a "todos os organismos do Estado, isto é, todos os organismos que exercem poder público, [sic] devem atuar no âmbito das leis". O policial Douglas forja um flagrante para a sua vizinha Fátima, escondendo drogas em sua residência para que ela seja presa, motivado por um sentimento de vingança devido ao fato de esta ter matado seu cachorro, independente dos motivos que a levaram a tomar tal atitude. No caso Rose, fere-se o princípio de Legalidade, tendo em vista que este "tolera o exercício discricionário do poder, mas exclui o exercício arbitrário", ou seja, "todo ato emitido com base numa análise e num juízo estritamente pessoal da situação". Na operação policial na praia para apreensão de drogas, comandada pelo mesmo policial Douglas, Rose, entre outros personagens negros, são abordados, revistados e postos na viatura para condução à delegacia, enquanto jovens brancos, como sua amiga Débora, são liberados sem revista.

Quanto ao termo Legitimidade, Levi (1998, p. 675) esclarece que, na linguagem comum, tal termo apresenta um significado genérico e outro específico. Genericamente, aproxima-se "do sentido de justiça ou de racionalidade". Quanto ao sentido específico, que surge em âmbito político, o termo se põe em relação ao Estado.

Num primeiro enfoque aproximado, podemos definir Legitimidade como sendo um atributo do Estado, que consiste na presença, em uma parcela significativa da população, de um **grau de consenso** capaz de assegurar a obediência sem a necessidade de recorrer ao uso da força, a não ser em casos esporádicos. É por esta razão que todo poder busca alcançar consenso, de maneira que seja reconhecido como legítimo, transformando a obediência em adesão. A crença na Legitimidade é, pois, o elemento in-

tegrador na relação de poder que se verifica no âmbito do Estado (LEVI, 1998, p. 675, grifo meu).

Contudo, Levi (1998, p. 677) problematiza essa ideia de consenso que sustenta o sentido de legitimidade, alegando, entre outras coisas, que "o povo não é um somatório abstrato de indivíduos" conforme "aparenta a ficção jurídica da ideologia democrática". Segundo ele, as relações sociais não se dão entre indivíduos totalmente autônomos, mas sim entre aqueles que desempenham papeis definidos pela divisão social do trabalho.

Nesse sentido, ele justifica:

Ora, a divisão do trabalho e a luta social e política dela decorrente fazem com que a sociedade nunca seja pensada através de representações que correspondem à realidade, mas através de uma imagem deformada pelos interesses dos protagonistas desta luta (a ideologia), cuja função é a de legitimar o poder constituído. Não se trata de uma representação totalmente ilusória da realidade nem de uma simples mentira. Toda ideologia e todo princípio de Legitimidade do poder, para se justificarem eficazmente, precisam conter também elementos descritivos, que os tornem dignos de confiança e, consequentemente [sic], idôneos para produzir o fenômeno do consenso. Por isso, quando as crenças que sustentam o poder não correspondem mais à realidade social, são deixadas de lado e assistimos à mudança histórica das ideologias (LEVI, 1998, p. 677-678).

Ao problematizar a ideia de consenso contida na definição de legitimidade em sentido específico, no que tange a "limitações e incongruências", assim por ele especificadas, o autor chega à formulação do que ele chama de "nova definição de Legitimidade" pela integração do aspecto de valor nesta definição, o qual considera um "elemento constitutivo do fenômeno" legitimidade (LEVI, 1998, p. 679).

Podemos, pois, afirmar que a Legitimidade do Estado é uma situação nunca plenamente concretizada na história, a não ser como aspiração, e que um Estado será mais ou menos legítimo na medida em que se torna real o valor de um consenso livremente manifestado por parte de uma comunidade de homens

autônomos e conscientes, isto é, na medida em que consegue se aproximar à idéia-limite [sic] da eliminação do poder e da ideologia nas relações sociais (LEVI, 1998, p. 679, grifo meu).

Em A conquista da opinião pública: como o discurso manipula as escolhas políticas, Patrick Charaudeau (2016)<sup>26</sup> também mostra que a legitimidade pode significar diferentemente, dependendo de sua origem. No que tange à origem institucional, tem-se segundo ele, uma legitimidade por "direito reconhecido por lei", apoiando-se "num reconhecimento e numa crença coletiva". Mas a legitimidade também pode ser, conforme menciona, de origem "transcendental", que supõe forte crença, pelos membros da sociedade, na transcendência como "o direito divino dos reis, dos representantes religiosos, dos profetas etc.". O autor cita, ainda, a "original", segundo a qual a legitimidade sustenta-se no pertencimento a "uma mesma linhagem", como herança de sangue ou propriedades de seus ascendentes e códigos de honra; o sujeito "bemnascido" (CHARAUDEAU, 2016, p. 14-15, grifos do autor). Isso é relevante à minha pesquisa porque sinaliza que, mesmo frente à institucionalização da legitimidade, na separação, por direito, instituída frente a outros sentidos de legitimidade, e sendo os sujeitos, bem como o jurídico, constitutivamente falhos (como marca da/abertura à resistência), ser legalmente reconhecido como legítimo não significa, propriamente, fazer do sujeito que se quer representado/representar alguém efetivamente representado.

Ao tematizar sobre "O político na Lingüística [sic]: processos de representação, legitimação e institucionalização", partindo da ideia de que a língua, constitutivamente incompleta, "configura um espaço político", Lagazzi-Rodrigues (2007, p. 11-12) afirma que "na perspectiva discursiva materialista, os processos são

<sup>26</sup> Embora Charaudeau trabalhe com outra abordagem de análise discursiva, considero relevante trazer seus apontamentos quanto à legitimidade, justamente porque as "origens" distintas, por ele assim referidas e citadas, que sustentam sentidos múltiplos de legitimidade, permitem compreender de que forma uma instituição legalmente legítima, como a jurídica, pode exercer determinadas práticas legais que sejam significadas, por determinados sujeitos, como ilegítimas, no sentido de não se marcarem como representantes do sujeito que se quer representado, em determinadas situações. Nesses casos, por mais que a legitimidade institucional não seja ameaçada, a crença coletiva, mesmo que parcial e individualizada, é/ pode ser abalada.

históricos e, portanto, a instituição não pode ser um *a priori* a ser sustentado pelo sujeito", nem este "organiza os sentidos, para que pudesse ser um ponto de sustentação", tampouco é ele quem "sustenta e legitima a instituição". Na relação entre legitimidade e instituição, o que importa, materialmente, é que se compreendam "os processos de identificação dos sujeitos", como trabalho da ideologia. Isso me é significativo, porque aponta para o sujeito (do) social em relações com a Justiça, como instituição Jurídica, ora por reconhecê-la como legítima representante dos seus interesses como interesses sociais e do social, ora como ilegítima, no sentido de não se ver representado por ela em seu desejo por justiça, como prática desejante, seja para si, seja para um outro (no) social.

#### (N)AS MARGENS DA JUSTIÇA

No livro *O que é Justiça?*, o filósofo Otfried Höffe (2003, p. 63) afirma, em relação ao Judiciário, que a tarefa de fazer justiça, no direito penal, "tem o sentido de punir apenas os culpados, mas declarar inocentes os que não têm culpa e, por outro lado, determinar a pena de acordo com a gravidade da culpa", devendo "prevalecer a objetividade"<sup>27</sup>. Ele também esclarece, em outra seção, que a justiça está em relação com a cultura e a época, de tal modo que se duvide de sua existência fora dessa relação. "Devido à justiça transcultural e transepocal, interculturalmente reconhecida, pode-se caracterizar toda a humanidade como uma comunidade baseada na justiça. Os traços comuns a todos os seres humanos principiam no **preceito de igualdade**", este que "exige a arbitragem de litígios sem consideração da pessoa" (HÖFFE, 2003, p. 12, grifo meu). De fato, tal arbitragem de litígios na desconsideração do sujeito mantém a igualdade como o impossível do capitalismo

<sup>27</sup> Em "Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia", comunicação datada de 1950, em colaboração com Michel Cénac, Lacan ([1950], 1998, p. 128) afirma que o crime e o criminoso não podem ser concebidos à parte de sua "referência sociológica". Segundo ele, "a máxima 'é a lei que faz o pecado' continua a ser verdadeira fora da perspectiva escatológica da Graça em que são Paulo a formulou", e que esta é "cientificamente confirmada pela constatação de que não há sociedade que não comporte uma lei positiva, seja esta tradicional ou escrita, de costume ou de direito. Tampouco existe aquela em que não apareçam no grupo todos os graus de transgressão que definem o crime" (LACAN, [1950] 1998, p. 128).

e como o irrealizado da Justiça jurídica.

"Todos os homens são iguais perante a lei". É nessa máxima que se fundamenta o Direito e a Justiça, levando-nos a acreditar na imparcialidade da jurisprudência, no fim dos privilégios. "Todos têm os mesmos direitos e deveres". A Justiça sustenta-se, pois, por esse engodo teórico, uma vez que a desigualdade entre os homens, marcada pelo modo de produção, não se desfaz em nenhum outro lugar (LAGAZZI, 1988, p. 41).

O argumento jurídico da igualdade, como aponta Höffe (2003), tem a ver com a representação da Justiça elementar, pelas artes plásticas, na figura da deusa *Iustitia*, de olhos vendados.

Não importa se mulher ou homem, rico ou pobre, poderoso ou fraco: segundo a imparcialidade de primeiro grau, a da aplicação da regra, cada qual recebe um tratamento igual consoante a regra correspondente: todos são iguais perante a lei. Com vistas à tarefa adicional de atribuir a cada pessoa exatamente o que lhe cabe, a *Iustitia* com frequência se apresenta com uma balança na mão. E a espada simboliza a sua dupla tarefa – tanto proteger como punir (HÖFFE, 2003, p. 12).

Mas tal ideia de "imparcialidade" no âmbito da aplicação da regra, tida como de primeiro grau, conforme explica o autor, não é considerada suficiente, devendo ser complementada por outra "imparcialidade", de segundo grau, a fixação da regra. Não me aterei a isso. O que me chama a atenção é que o "preceito de punir apenas os culpados" (HÖFFE, 2003, p. 14) por violações – de forma mais branda as violações menores e com maior rigor as mais graves – contra o Direito Penal é tido como um consenso intercultural. "Em todos os lugares, são punidos o assassinato, o furto e o roubo, bem como ofensas [...]", cita Höffe (2003, p. 14). Por mais que a modalidade da punição possa variar conforme a sociedade e época, a reivindicação de "competência punitiva" permanece, sendo o "direito penal, os tribunais e processos penais" constituintes de "um traço comum da humanidade", afirma Höffe (2003, p. 93), ao abordar a "Justiça Penal".

Críticos radicais reputam o direito penal uma vingança sancionada. Outros vêem [sic] em atos criminosos desabafos de agressões pelos quais a responsabilidade última não cabe ao autor, mas à sociedade. "Críticos da ideologia", que consideram o direito penal uma instituição de vingança social, ignoram a prestação elementar de justiça contida em uma pena pública imposta pelo Estado. Definido pelo legislador, aplicado pelo juiz e implementado pelo Executivo, em tudo isso comprometido com rigorosas regras formais e procedimentais, o direito penal enfrenta aquela vingança privada, inclusive a vendeta, as rixas entre famílias, clãs ou grupos sociais, e a justiça privada, que paga a injustiça sofrida por conta própria e reage amiúde desmedidamente, orientada por sentimento de ódio (HÖFFE, 2003, p. 93-94, grifos meus).

Na minissérie *Justiça* (2016), o caso Vicente é exemplar. Vicente, noivo possessivo, controlador e ciumento, do lugar de homem traído, atira na noiva ao flagrá-la em ato sexual com o ex-namorado no banheiro da casa dela. A mãe, Elisa, professora de Direito, que presenciou o assassinato, desesperadamente, do lugar de mãe, alimenta ano após ano o assassinato do assassino de sua filha, solto após sete anos de prisão, como um projeto pessoal de desejo *por* justiça que se põe em tenuidade com vingança, inconformada com a (*in*)Justiça jurídica.



Conjunto de recortes de Frames 2: o caso Vicente

Seja a pena jurídica, determinada pela Justiça Penal, uma vingança sancionada, ou o desabafo criminoso do noivo traído em forma de tiros contra a noiva, tirando-lhe a vida, uma vingança de responsabilidade social e não individual, ou ainda, mobilizadora de vingança social instituída pelo direito penal ou pela vingança privada, entre Justiça, desejo por justiça e vingança, os sentidos de (J)justiça transitam tenuamente em/por derivas.

Além disso, a pena imposta pelo Estado traz consigo outras penas sociais, conforme o autor:

O condenado perde os seus amigos e conhecidos, só a muito custo conquista novos amigos e conhecidos e enfrenta dificuldades na busca de um emprego. Além disso, pessoas absolvidas, por boas razões, não raro, são proscritas. Não em último lugar, freqüentemente [sic] até os membros da família, isto é, pessoas inocentes também sofrem punição. Tais penas adicionais, que não são nem justificadas, nem imparciais, nem autorizadas, nem controladas, são claramente injustas (HÖFFE, 2003, p. 94, grifos meus).

O caso Fátima, em *Justiça* (2016), é significativo dessas e de outras penas sociais.



Conjunto de Recortes de Frames 3: o caso Fátima

Com a prisão de Fátima, seus filhos, ainda pequenos, sem pai (morto em briga de bar) e sem mãe, nem outros familiares ou amigos que por eles se responsabilizassem, encontram a sobrevivência na própria ilegalidade social. O filho, menor, encontra nas ruas a moradia e meio de subsistência por meio de delitos, e a filha sobrevive da prostituição. Sete anos depois, a liberdade prisional jurídica não liberta Fátima da prisão psíquico-social promovida pela pena criminal. Nova luta pela sobrevivência no retorno à casa física destruída de uma "casa-lar" que já não existe mais. Vender marmita nas ruas, como recomeço, ser assaltada pelo próprio filho, também na rua – ambos instantaneamente sem saber quem são, até se darem conta do reencontro –, e, posteriormente, reencontrar a filha que vive numa casa de prostituição comandada pela ex-namorada do policial que forjou sua prisão. Corpos em contínuo sofrimento psíquico-social.

Ao tematizar "O corpo como lugar de sofrimento social", Carrenho et al. (2018) retomam a noção de abjeto em Corpos que importam, de Butler (2010)<sup>28</sup>, noção esta que a autora já havia empregado em obra anterior, *Problemas de gênero* (2003)<sup>29</sup> – também mencionada pelos autores em questão -, e inicialmente trazida por Julia Kristeva, conforme esclarecem. Mas é em Corpos que importam que tal noção, ainda segundo os pesquisadores, sofre expansão e é abordada como um mecanismo de "abjeção" em relação ao corpo. Para Butler (2002), parafraseada por Carrenho et al. (2018, p. 93, grifo dos autores), "corpos abjetos são aqueles que apontam para o menos-humano ou inumano, como os não ocidentais, pobres, 'casos psiquiátricos, refugiados [...]", que "não têm existência legítima e não importam politicamente, estando submetidos à hierarquia e à exclusão". Assim, explicam os autores, como "corpos deslegitimados", eles "fornecem o apoio necessário para os corpos que, ao materializarem a norma, atingem a categoria de corpos que pesam e importam" (CARRENHO et al., 2018, p. 93).

A Justiça, como corpo que materializa a norma, existe enquanto tal na medida em que há corpos, no corpo social, que não

<sup>28</sup> BUTLER, Judith. **Cuerpos qui importan**: sobre los limites materiales y discursos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2010.

<sup>29</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

importam politicamente: corpos abjetos, corpos deslegitimados. Fátima e seus filhos, resultados de um corpo social normatizado, hierárquico e excludente, são esses corpos que não têm importância política no cenário social. Corpos em contínuo sofrimento psíquico-social, resíduos de um social doente, que se volta para efeitos sem causa. "Em suma, só existe causa para o que manca [falha]", dizia Lacan ([1964] 2008, p. 29).

Compreendendo que "o sujeito é fundado através do repúdio do abjeto de 'dentro' dele", e buscando desenvolver isso, Butler, afirmam Carrenho et al. (2018, p. 93), recorre à noção lacaniana de foraclusão:

a fundação do sujeito se dá através de um ato de foraclusão, e o real impede que o sujeito se identifique consigo mesmo, daí o sujeito nunca ser coerente, mas sempre descontínuo e incompleto. Por mais que os significantes políticos<sup>30</sup> sustentem a ilusão de unidade, os significantes só se estabilizam temporariamente, e novas exclusões contingentes sempre serão requeridas. Vazios e investidos de carga fantasmática, eles produzem uma promessa de reconhecimento pleno que nunca será atingido (CARRENHO et al., 2018, p. 94-95).

Sustentado em Hegel, Adorno e Lacan, Safatle (2012)<sup>31</sup> propõe, conforme Carrenho et al. (2018, p. 95), que, "para além da referência ao Eu, há que se reconhecer a a-normatividade, o indeterminado, como índices do humano".

A história de Rose também põe em confronto a lei, os sujeitos que vigiam, na prática, o comportamento social que "deve ser" regulado pelo normativo jurídico, e os sujeitos sociais em relações com tal normatização. A minissérie discursiviza relações de (*in*)Justiça ao confrontar a lei, o exercício da lei e sua aplicação social, personificadas entre um policial de vida desregrada (que forja cenário para incriminar sua vizinha por desavenças pessoais, motivadas por seu próprio comportamento egocêntrico), em uma

<sup>30</sup> Carrenho et al. (2018, p. 94) explicam que "a foraclusão também diz respeito ao abjeto como excluído da significação política, já que não pode ser incluído no circuito discursivo". 31 A obra de Vladimir Safatle (2012) parafraseada por Carrenho et al. (2018) é: SAFATLE, Vladimir. **Grande hotel abismo**: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

diligência na praia em busca de drogas, e uma estudante pobre e negra, festejando sua aprovação no vestibular de Jornalismo, prestes a completar 18 anos, na passagem da meia-noite, em festa na qual houve o consumo de drogas entre os jovens. Enquanto sujeitos brancos são liberados sem revista, como ocorreu com sua amiga, ela e outros negros são abordados e encaminhados à delegacia. Ela, julgada, condenada e presa por tráfico de drogas, enquanto quem trafica drogas sequer é investigado.



Conjunto de recortes de Frames 4: o caso Rose

Sua amiga branca, liberada por sua "condição branca", é futuramente estuprada após ser emboscada num beco, durante dia festivo de carnaval de Recife, por um sujeito "anônimo-qualquer", que continuou solto, impune, até que ela consegue reencontrá-lo e "puni-lo", a seu modo, para além dos âmbitos jurídicos/legais, levando-o à morte.



Conjunto de recortes de Frames 5: o caso Rose/Débora

No conjunto analítico do meu *corpus*, as penas sociais, anteriormente descritas quanto ao caso Fátima, trazem consigo outras penalidades. No caso Rose, uma dessas penalidades é o sentimento de culpabilidade de Débora, amiga branca de Rose, pelo medo e/ou inércia em não ter feito algo pela amiga negra. Posteriormente, a convivência de Débora com a dor de um estupro

sofrido por um sujeito à solta – sendo relegada a apenas mais um caso entre tantos outros de violência sexual sem punição, e que continuam a se multiplicar –, leva-a, pelo sentimento de injustiça, a buscar a "justiça" que considera possível e vital frente ao que a aflige como "omissão" ou "ineficiência" da Justiça jurídica.

Ou mesmo a condenação pessoal e social, para além do jurídico, do marido que realiza eutanásia na esposa bailarina – a pedido dela –, que ficou tetraplégica em acidente provocado por estelionatário em fuga depois de desfalcar a empresa de transporte coletivo da qual era sócio há anos. Dor em presenciar/sentir o sofrimento da esposa; dor pela perda da esposa em vida; dor pela perda da esposa em morte; dor pela interdição jurídica e afetiva em ajudá-la; dor por ajudá-la; dor por seguir as regras; dor por transgredir as regras. Dor... infinitamente.... dor<sup>32</sup>.



Conjunto de recortes de Frames 6: o caso Maurício

Baseada em Miaille (1980)<sup>33</sup> quanto à compreensão de que o sistema jurídico é um sistema de relações, Lagazzi (1998, p. 58) afirma ser necessário compreender isso para que se compreenda "o efeito do discurso criminológico", pois ele decorre "do senti-

<sup>32 &</sup>quot;Freud, mesmo não tendo escrito nenhum trabalho específico sobre a dor, chama atenção para o fato de ela se estender do corpo ao psíquico, num processo que se inicia com uma ruptura orgânica ou psíquica, continua com uma comoção psíquica e culmina numa reação defensiva do eu. Se a dor corporal é provocada por uma lesão dos tecidos, a dor psíquica se deve a uma ruptura do laço íntimo com o ser amado ou com a imagem de si mesmo. Deste modo, enquanto a dor responde a ameaças do aqui e agora, do presenta, a angústia refere-se a ameaças futuras e a depressão está voltada para o passado. Nessas três formas de sofrimento, encontram-se sensações que repercutem de forma intensa no corpo, mas que contêm uma dimensão psíquica que corresponde às inscrições do tempo na carne humana" (FLEIG, 2004, p. 133).

<sup>33</sup> A autora baseia-se em: MIAILLE, Michel. **Une introduction critique au droit**. Maspero: Paris, 1980.

do coercitivo da norma e está calcado no sentido de repressão, tendo na individualização da culpabilidade [...] sua característica fundante". Logo, o conceito de crime, explica a autora, barra "relativizações e considerações de ordem social", ancorando-se em uma "prática individualizante", na qual o "paradoxo da instância jurídica" sinaliza residir (LAGAZZI, 1998, p. 58).

Essas e outras penas criminais e sociais postas no funcionamento de *Justiça* (2016) vão produzindo efeitos de injustiça no discurso da minissérie, abrindo à discussão da justiça como prática desejante do sujeito (no) social em relações contraditórias com a Justiça jurídica. É a história que não cansa de se reinscrever.

## "O DESEJO É A LEI": A LUTA DO SUJEITO CONTRA O MECANISMO DA LEI

Lagazzi (1988, p. 60), baseada na formulação conceitual de *juridismo* como "esfera de tensão, permeada por direitos e deveres, responsabilidades, cobranças e justificativas", afirma que as relações de poder que se estabelecem no cotidiano estão respaldadas no senso comum, sendo consenso cumprir deveres e reivindicar direitos, assim como também é consenso a ideia de que se deva calar o desejo caso ele insurja contra a ordem e interfira no que foi normativamente estabelecido. "O desejo do sujeito é calado precisamente porque o sujeito procede da literalidade e da univocidade da Lei" (HAROCHE, 1992, p. 190). Como a lei tenta reprimir o desejo, conforme Lagazzi (1988, p. 43), a luta do sujeito é "contra o mecanicismo da lei", de modo que ele "possa contar a sua história e mostrar suas singularidades", sendo que, pela "contextualização, a falta pode ocupar o seu espaço e o desejo do sujeito se colocar".

Na relação cidade/sociedade, Orlandi (2012) observa que o sujeito citadino, enquanto sujeito capitalista – forma sujeito histórica capitalista, como resultado da interpelação do indivíduo pela ideologia<sup>34</sup> – sustenta-se pelo jurídico. Na sua ilusão de li-

<sup>34</sup> Tese althusseriana da interpelação: "o indivíduo 'é interpelado como sujeito (livre) para que se submeta livremente às ordens do Sujeito, portanto, para que aceite (livremente) a sua sujeição, portanto, para que 'realize sòzinho [sic]' os gestos e os actos da sua sujeição. Só existem sujeitos para e pela sua sujeição. É por isso que 'andam sòzinhos [sic]'" (ALTHUSSER,

berdade e de livre consciência, ele funciona em meio a práticas reguladas por rituais nos quais se inscrevem em relações com aparelhos ideológicos de Estado, como observado em Althusser ([1969-1970] 1974). Assim, "se crê no Dever, terá comportamentos correspondentes, inscritos nas práticas rituais, 'conformes aos bons costumes", e "se crê na Justiça, submeter-se-á sem discussão às regras do Direito, e poderá até protestar quando estas são violadas, assinar petições, tomar parte numa manifestação, [sic] etc." (ALTHUSSER, [1969-1970] 1974, p. 86).

Considerando que, "nas sociedades de Estado, essas relações se dão entre sujeitos-de-direito, sendo, portanto, relações hierarquizadas e autoritárias de comando-obediência, que têm como respaldo as instituições enquanto centros legitimados (legitimadores) de poder" (LAGAZZI, 1988, p. 39), só se concebem direitos e deveres em relações de contraposição. Como os direitos de uns são os deveres de outros, bem como o inverso, tais relações são constitutivamente tensas, observa a autora.

Sendo o desejo "a metonímia do ser no sujeito", conforme formula Lacan ([1958-1959] 2002, p. 33) em O desejo e sua interpretação  $^{35}$ , ele se põe em relação com a falta, que, por sua vez, é o que constitui o objeto a, noção conceitual lacaniana, sobre a qual trato na relação com o desejo.

Anteriormente, em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, Lacan ([1957-1958] 1999, p. 16) já retomava algo que teria apresentado durante o Seminário 4 acerca do *objeto a* ser metonímico, ressaltando a inexistência de *objeto a* que não seja metonímico, "sendo o objeto do desejo objeto do desejo do Outro, e sendo o desejo sempre um desejo de Outra coisa – muito precisamente, daquilo que falta, *a*, o objeto perdido primordialmente, na medida em que Freud mostra-o sempre por ser reencontrado" (LACAN, [1957-1958] 1999, p. 16).

<sup>1974,</sup> p. 113, grifos do autor). Este trecho está contido em texto datado de 1969. O *Postscriptum* data de 1970. Ambos (texto e *postcriptum*) estão reunidos no livro *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*, edição portuguesa de 1974.

<sup>35</sup> A versão deste livro, tomada para consulta, conhecido como *O Seminário, livro 6*, é uma versão produzida por membros e colaboradores da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, a partir do texto estabelecido pela *Association Freudienne Interrnationale*, conforme consta no próprio livro.

Ao abordar sobre o gozo e o desejo, presentes em O Seminário, livro 10: a angústia, de Lacan (1962-1963), Maliska (2017, p. 116), retomando e interpretando formulações lacanianas, explica que "o desejo marca uma falta, na medida em que se deseja aquilo que falta", e o que causa<sup>36</sup> o desejo, o que "institui o desejo pela falta" é o **objeto** *a*, sendo este "um objeto que está sempre em falta" (MALISKA, 2017, p. 121, itálico do autor, negritos meus) - falta esta "fruto de uma proibição", a do "incesto", como afirma Maliska (2017, p. 116) retomando Lacan, e sobre a qual abordarei logo mais. Não se trata, portanto, de um objeto que existiu e foi perdido, mas, pelo que é possível compreender, de um objeto constituído como/ em "falta primordial" que "causa o desejo" (MALISKA, 2017, p. 121). Isto é, o objeto a, "causa do desejo" 37, se difere do objeto de desejo, "objeto de presença", que "tenta suprir a falta primordial do objeto a que causa o desejo", esclarece Maliska (2017, p. 121). Nesse sentido, ele compreende que "o objeto do desejo é aquilo que está na frente do desejo, como meta ou objetivo a ser atingido,, [sic] ao mesmo tempo, em que é objeto possível de ser apreendido; e o objeto perdido é causa de desejo [...]", pois, retomando formulação lacaniana, está atrás dele (MALISKA, 2017, p. 121).

Respalda por tal pensamento, situo o desejo como aquele que está entre o objeto causa (de desejo), que é o objeto a, e o objeto (de desejo) a ser apreendido, que é objeto de presença que busca suprir a falta do objeto, podendo ser assim esquematizado: **objeto** a = **objeto causa (como falta primordial)**  $\Leftrightarrow$  **DESEJO**  $\Leftrightarrow$  **objeto possivelmente apreensível (eleito como tentativa de aplacar a falta).** Daí que eu compreendo que o desejo existe por uma falta incessante, a falta que não cessa jamais.

Foi partindo de Maliska que cheguei, propriamente, à discussão de Lacan ([1962-1963] 2005) sobre o desejo e sua relação com

<sup>36</sup> A ideia de causa pertence a um "exterior" como "lugar do objeto [a], anterior a qualquer interiorização" (LACAN, [1962-1963] 2005, p. 116).

<sup>37</sup> O *objeto a* como "causa do desejo", referida por Maliska (2017) quanto ao *Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963), pode ser observado na seguinte formulação lacaniana: "[...] direi que o objeto *a* não deve ser situado em coisa alguma que seja análoga à intencionalidade de uma noese. Na intencionalidade do desejo, que deve ser distinguida dele, esse objeto dever concebido como a causa do desejo. Para retomar minha metáfora da há pouco, o objeto está *atrás* do desejo" (LACAN, [1962-1963] 2005, p. 114-115, grifos do autor).

a lei, no *Seminário, livro 10: a angústia*. Percorrendo determinados caminhos já percorridos pelo autor, inclusive citando determinados trechos desta obra de Lacan já citadas por Maliska<sup>38</sup>, foi que tentei partir da relação entre desejo e lei na compreensão do meu objeto investigado, ou seja, *corpos imbricados em contradições discursivas entre Justiça e práticas desejantes do sujeito por justiça*.

Lacan ([1962-1963] 2005, p. 166) – também citado por Maliska (2017) – afirma que "o desejo, portanto, é a lei", sendo que o constituinte da "substância da lei é o desejo pela mãe, e que, inversamente, o que normatiza o próprio desejo, o que o situa como desejo, é a chamada lei da proibição do incesto". Páginas antes, Lacan explicara essa relação partindo do mito de Édipo:

[...]: na origem, o desejo do pai, e a lei são uma e a mesma coisa. A relação da lei com o desejo é tão estreita que somente a função da lei traça o caminho do desejo. O desejo, como desejo pela mãe, é idêntico à função da lei. É na medida em que proíbe esse desejo que a lei impõe o desejá-la, pois, afinal, a mãe não é, em si mesma, o objeto mais desejável. Se tudo se organiza em torno do desejo pela mãe, se devemos preferir que a mulher seja outra que não a mãe, que quer dizer isso, senão que um mandamento se introduz na própria estrutura do desejo? Numa palavra, desejamos no mandamento. O mito de Édipo significa que o desejo do pai é o que cria a lei (LACAN, [1962-1963] 2005, p. 120, grifos meus).

Para explicar a eficácia da lei, Althusser (2000), em *Freud e Lacan*, *Marx e Freud*, recorre a Lacan:

Lacan mostra a eficácia da Ordem, da Lei, que espreita, desde antes de seu nascimento, qualquer homenzinho que vai nascer, e se assenhora dele desde seu primeiro vagido, para lhe designar seu lugar e seu papel, logo, sua destinação forçada. Todas as etapas vencidas pelo filho de homem o são sob o reino da Lei, do código de assinação, de comunicação e de não-comunicação humanas; suas "satisfações" trazem em si a marca indelével e constituinte da Lei, da pretensão da Lei humana, que, como toda lei, não é "ignorada" por ninguém, sobretudo por quem a

<sup>38</sup> Nesse sentido, é que determinados trechos lacanianos citados por Maliska são aqui também citados por mim, mas diretamente da obra de Lacan, de modo que a minha compreensão se dê no entrelaçamento da formulação contextual dele com o meu objeto de pesquisa.

ignora, mas pode ser desvirtuada ou violada por qualquer um, sobretudo por seus mais puros fiéis (ATHUSSER, 2000, p. 66, grifos meus).

Fundamentado na psicanálise e distinguindo o desejo da necessidade orgânica/biológica, Althusser (2000, p. 66) se refere a ele, em uma nota explicativa, como "categoria fundamental do inconsciente", como "sentido singular do discurso do inconsciente". Estando em relação com o inconsciente, o desejo, por mais que se tente calá-lo, não desaparece jamais, como marca da falta incessante que move o sujeito. É nesse sentido que, em *Justiça* (2016), o desejo do sujeito por justiça se põe em relação com a Justiça jurídica no/pelo imbricamento de corpos sujeito/jurídico/social em contradições discursivas.

## O DISCURSO DE JUSTIÇA/POR JUSTIÇA: FECHAMENTOS E DERIVAS

Retomo aqui a pergunta presente no trecho que citei da apresentação da minissérie *Justiça* (2016) na capa oficial do DVD: "Até que ponto a justiça foi justa com essas [os quatro personagens presos] pessoas?" Como afirma Barus-Michel (2013, p. 45), "no mundo da imagem, a dúvida se insinua: onde está o truque? Onde está a verdade? Na profusão de imagens, a escolha é possível?".

Dando a ver a contradição entre respostas que se querem possíveis a tais perguntas levantadas pela autora, ela argumenta que, "por um lado, a imagem testemunha contra os abusos dos poderes, contra os negacionistas", revelando "o que se pretendia esconder: a **injustiça**, a miséria, o **crime**; a imagem coloca o mundo à disposição na **superfície das telas**", enquanto, "por outro lado, ela hipnotiza e **atrai o crime e a perversão**" (BARUS-MICHEL, 2013, p. 45, grifos meus).

Produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão, a minissérie *Justiça* (2016) visibiliza o contexto imediato dos sujeitos em contradições com a Justiça jurídica e seus desejos por justiça, sendo que o contexto sócio-histórico e ideológico que os põem/imbricam em contradições discursivas entre Justiça e justiça funciona no nível do não-dito. Requer-se ressaltar que a televisão, veículo comunicacional para o qual *Justiça* (2016) foi produzida e onde foi veiculada, é constitutiva dos sentidos da minissérie, e assim como outros veículos imagéticos, conforme menciona Barus-Michel (2013, p. 34), lança os sujeitos numa sociedade da imagem<sup>39</sup>, sendo a tela o "símbolo incontornável". Assim, "a imagem encerra um paradoxo: aqui, acredita-se deter a realidade, ali, um imaginário é visto como realidade (BARUS-MICHEL, 2013, p. 35).

Tendo em vista o meu corpus analítico, a pergunta lançada pelos produtores da minissérie, "Até que ponto a justiça foi justa com essas [os quatro personagens presos] pessoas?", problematiza sentidos de Justiça da Justiça jurídica, abrindo-se a questionamentos acerca de sentidos de justiça para sujeitos sociais, em situações específicas. O que permanece apagado são as condições sócio-históricas e ideológicas que levaram a Justiça jurídica a se legitimar como tal, bem como a estabilizar – pela normatização e normalização - suas leis e práticas legais como "justas", na medida mesma em que se potencializava a imagem do sujeito jurídico dos direitos e dos deveres, tendo incorporado às leis determinados sentidos advindos da justiça religiosa e moral passíveis de ser administrados e apartado delas sentidos outros advindos da religiosidade e moralidade pública que não cabiam na objetivação legal. Contudo, uma dificuldade, central, estava sempre-já-aí: a de se objetificar um sujeito que é, constitutivamente, descentrado.

Retomando Pêcheux quanto à falha do Estado ser estruturante do sistema capitalista e a ideologia ser um ritual com falhas, Orlandi (2012, p. 230), situando a falha como o "lugar do possível", ressalta o trabalho da contradição, afirmando que "o que segrega é o que torna possível a ruptura do processo de individuação, de identificação, na confluência da falha do Estado no processo de individuação e da falha da ideologia no processo de identificação do sujeito à formação discursiva".

<sup>39</sup> A autora (se) interroga: "[...] ou deve-se dizer civilização? [...]" (BARUS-MICHEL, 2013, p. 34).

O trajeto teórico-analítico por mim investigado quanto à minissérie *Justiça* (2016) sinaliza que a justiça, como práticas desejantes do *sujeito divido*<sup>40</sup>, bem como a Justiça como simbolização (e não efetivação) de práticas jurídicas punitivas e reparativas, tanto é o objeto de desejo do sujeito social, eleito para aplacar a falta, como também acaba por ser o objeto causa de desejo, objeto *a*, que está "atrás do desejo", retomando Lacan, [1962-1963] 2005, p. 115) no sentido de que só existe como falta, constitutiva de um desejo que não cessa jamais de se (*re*)inscrever. Estando o desejo em relação com a proibição/interdição, e considerando sua contradição constitutiva entre moral, religião e juridismo, a justiça, como prática efetiva do desejo do sujeito, permanece, tal como a igualdade, cujo irrealizado é o capitalismo, o **irrealizado do (sujeito no/do) social**.

Sendo, portanto, a ideologia um "ritual com falhas", como afirma Orlandi (2012, p. 231), sustentada no pensamento pecheutiano<sup>41</sup>, é na falha que "ela se abre em ruptura", possibilitando a resistência. No caso analisado, é o desejo, relativo a uma falta incessante que, no/pelo imbricamento do corpo-sujeito com o corpo-social e o corpo-jurídico, sinaliza contradições da Justiça, como discurso institucional normatizador, normalizador e punitivo, e da justiça, como discursivizações do desejo individual e social do sujeito desejante, constituído pela falta. Desejo como sintomático da resistência do sujeito. Esta, "[...] não na forma heroica a que estamos habituados a pensar, mas na divergência desarrazoada, de sujeitos que teimam em (r)existir" (ORLANDI, 2012, p. 234).

#### REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. Contradição e sobredeterminação (notas para uma pesquisa) [1962]. In: \_\_\_\_\_\_. **Por Marx**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. p. 71-92.

<sup>40</sup> Sujeito dividido é o sujeito como "efeito de linguagem" (MARIANI, 2003, p. 55).

<sup>41 &</sup>quot;Apreender até seu limite máximo a interpelação ideológica como *ritual* supõe reconhecer que não há ritual sem falhas" (PÊCHEUX, 1997, p. 300-301, grifo do autor).

Freud e Lacan. Marx e Freud. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
<b>Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado</b> [1969-1970]. Portugal Presença, 1974.
Resposta a John Lewis [1972]. In: <b>Posições I</b> . Rio de Janeiro Graal, 1978. p. 15-51.
ALVES, Alaôr Caffê. Apresentação [2001]. In: BOBBIO, Norberto. <b>Teoria da norma jurídica</b> . 6. ed. São Paulo: EDIPRO, 2016. p. 9-20.
BADIOU, Alain. Em busca do real perdido. Belo Horizonte: Autêntica, 2017
BARUS-MICHEL, Jacqueline. Uma sociedade nas telas. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (Orgs.). <b>Tiranias da visibilidade</b> : o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. p. 33-45.
BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. <b>Dicionário de política</b> . 11. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998. v. 1. p.674-675.
BOBBIO, Norberto. Legalidade. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. <b>Dicionário de política</b> . 11. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998. v. 1. p. 674-675.
<b>Teoria da norma jurídica.</b> 6. ed. São Paulo: EDIPRO, 2016.
<b>Teoria do ordenamento jurídico.</b> 2. ed. São Paulo: EDIPRO, 2014.
CARRENHO Aline et al. O corpo como lugar de sofrimento social. In:

CARRENHO, Aline et al. O corpo como lugar de sofrimento social. In: SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian (Orgs.). **Patologias do social**: arqueologias do sofrimento psíquico. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 81-108.

CHARAUDEAU, Patrick. **A conquista da opinião pública**: como o discurso manipula as escolhas políticas. São Paulo: Contexto, 2016.

FLEIG, Mário. O mal-estar no corpo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Orgs.). **O corpo torturado.** Porto Alegre: Escritos 2004. p. 131-139.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas** [1973]. 3. ed. Rio de Janeiro: NAU, 2002.

FREUD, Sigmund. O 'estranho' [1919]. In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Tradução José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago: 1996. v. XVII. p. 235-267.

HAROCHE, Claudine. Fazer dizer, querer dizer. São Paulo: Hucitec, 1992.

HENRY, Paul. A história não existe? [1984]. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 2. ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997. p. 29-52.

HÖFFE, Otfried. **O que é Justiça?** Porto Alegre: Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003. (Coleção Filosofia, 155).

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Villamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

KRIEGER, Edu. Deus conserve pra sempre meu bom senso temperado a pitadas de loucuras. Intérprete: Edu Krieger. In: KRIEGER, Edu. **Homônimo**. 2006. 1 CD. Faixa 14. Disponível em: https://www.edukrieger.com/musicas. Acesso em: 13 set. 2018.

LACAN, Jacques. Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia [1950]. In: <b>Escritos</b> . Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 127-151. (Campo freudiano no Brasil).
O inconsciente freudiano e o nosso. In: <b>O Seminário, livro</b> 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise [1964]. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 25-35. (Campo freudiano no Brasil).
<b>O Seminário, livro 5</b> : as formações do inconsciente [1957-1958]. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. (Campo freudiano no Brasil).
<b>O desejo e sua interpretação</b> : seminário [1957-1958]. Porto Alegre: Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.
<b>O Seminário, livro 10</b> : a angústia [1962-1963]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Campo freudiano no Brasil).
LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. <b>A discussão do sujeito no movimento do discurso</b> . 1998. 120 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
LAGAZZI, Suzy. Análise de Discurso: a materialidade significante na história. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo de (Orgs.). <b>Linguagem, história e memória</b> : discursos em movimento. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.
Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do Anexo 3. In:; ROMUALDO, Edson Carlos; TASSO, Ismara. <b>Estudos do texto e do discurso. O discurso em contraponto</b> : Foucault, Maingueneau, Pêcheux. São Carlos: Pedro & João, 2013. p. 311-331.
O desafio de dizer não. Campinas: Pontes, 1988.
LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. O político na lingüística [sic]: processos de representação, legitimação e institucionalização. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). <b>Política lingüística [sic] no Brasil.</b> Campinas: Pontes, 2007. p. 11-18.

LARA, Renata Marcelle. O sujeito na/arte contemporânea: nos entremeios dos

discursos da/sobre arte. **Signum**: Estudos Linguísticos, Londrina, v. 19, n. 2, p. 170-192, 2016. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/24463. Acesso em: 28 set. 2018.

LEVI, Lucio. Legitimidade. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. 11. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998. v. 1. p. 675-679.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco. A ficção no espaço ibero-americano em 2015. In: \_\_\_\_\_\_ (coords.-gerais). (Re) invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 25-100.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes, 2003.

MALISKA, Maurício Eugênio. **Gozo(s)**: do sintoma ao sinthome. Campinas: Pontes, 2017.

MARIANI, Bethania. Subjetividade e imaginário linguístico. **Linguagem em (dis)curso**, Tubarão, v. 3, número especial, p. 55-72, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

OPPENHEIM, Felix E. Justiça. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. 11. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998. v. 1. p. 660-666.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos [1980]. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.

\_\_\_\_\_. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio [1975]. 3. ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

TIBURI, Marcia. **Olho de vidro**: a televisão e o estado de exceção da imagem. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.



# 2

### Sete anos de prisão: a (*des*)construção da [J]justiça

DENIKID ARAÚJO ALBINO<sup>1</sup>

#### "TODOS SÃO IGUAIS PERANTE A LEI"!?

A premissa de que "Todos são iguais perante a lei" consta no Cap. I – dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos, Art. 5º da Constituição Federal de 1988. Este enunciado tem sido utilizado largamente nas relações cotidianas e está presente nas diferentes organizações grupais, nas religiões, nas construções morais, nas organizações políticas, na literatura e nas artes. Nestas inscrições cotidianas, discussões em que se busca delimitar/compreender o que seria ou não justo frente a fatos que (des)regulam o convívio social e que afetam, de forma considerável, os sentidos de justiça, como práticas desejantes de justiça, ou a ideia que se tem sobre a Justiça, como prática institucional jurídica, irrompem, atravessando relações de força e de poder, produzindo uma desterritorialização de sentidos.

Meu interesse, neste texto, contudo, não está na delimitação de um conceito do que seja justiça, nem tampouco discorrer sobre embates ideológicos que estudiosos do assunto teoricizam. A formulação que discursiviza uma ideia de "igualdade" social

<sup>1</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do GPDIS-CMÌDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividade, Cultura, Mídia e Arte. E-mail: denikidprofessor@gmail.com.

perante o ordenamento de que "Todos são iguais perante a lei", frente a uma aplicabilidade massiva do Código Penal, que, de fato, invisibiliza as diferenças – no sentido de especificidades, e que, justamente nisso/por isso, falseia o discurso de "igualdade" –, é o ponto de início do meu percurso analítico, para, mais especificamente, analisar que sentidos são (*re*)produzidos sobre a prisão e/ ou ato de o sujeito ser preso e condenado por meio de um código do/no sistema prisional brasileiro.

Tomo o jogo gráfico da palavra [J]justiça², considerando que há, funcionando na minissérie, um desejo por justiça (relacionado a práticas desejantes de) e a Justiça (relativa a práticas propriamente jurídicas) sendo feita por meio de ordenamentos jurídicos legitimamente autorizados. Ambas — Justiça e justiça — são discursivamente postas na minissérie, num embate entre sujeitos e Instituição.

A análise que realizo da minissérie *Justiça*, veiculada pela Rede Globo de Televisão em 2016, parte do pressuposto de que a mídia televisiva se constitui em um espaço discursivo de difusão e de (*re*)produção de lugares e de memórias sociais. O recorte temático direciona-se para as prisões/condenações que acontecem na obra, com foco analítico para os efeitos de sentidos que irrompem após os quatro personagens serem presos e condenados igualmente a sete anos de prisão (dois enquadrados pelo Ar. 121 e os outros dois pelo Art. 33).

O dispositivo teórico-analítico da Análise de Discurso, que configura e orienta o *corpus*, permite que sejam observadas materialidades que apontem para o funcionamento da ideologia no seio de uma determinada formação social. Para Baldini e Zoppi-Fontana (2013, p. 5),

a variedade temática e os diversos recortes em termos de objetos de pesquisa contribuem para mostrar a intensa vitalidade e originalidade desta corrente de estudos da linguagem e sua pertinência e potência para a análise da relação da linguagem com os processos históricos de constituição do sentido e do sujeito.

<sup>2</sup> Todas as vezes que aparecer a palavra Justiça com "J" maiúsculo, significando a Instituição/Estado, e justiça com "j" minúsculo significando desejo/vontade, utilizarei [J]justiça.

Tomado por tal perspectiva teórica e metodológica de análise discursiva, meu objetivo é analisar as histórias de prisão/condenação dos sujeitos prisionais bifurcadas entre si no reforço/desestabilização do lugar prisional pelos funcionamentos discursivos colocados em jogo neste espaço de ordem que regula sujeitos e discursos. Isso me levou a problematizar, analiticamente, como tal bifurcação reforça e/ou desestabiliza o lugar prisional na relação com os sujeitos e suas histórias. De forma mais específica, cheguei à seguinte pergunta de análise: De que maneira o jogo de cenas nessa/por essa bifurcação e(m) estrutura de repetições, na minissérie *Justiça*, faz funcionar o contraditório e regulador do discurso jurídico, reforçado/estabilizado pelo sistema prisional?

Nessa perspectiva, o que proponho adiante é trazer um percurso que articule sistematicamente a história/historicidade da constituição dos sistemas penais, para, posteriormente, apresentar a análise que realizo da constituição de movimentos discursivos produzidos neste território, tomando a língua em sua exterioridade, sujeita a falhas, à ruptura e à ilusão de transparência dos sentidos.

#### DA PUNIÇÃO À PRISÃO

Em diferentes ambientes que envolvem organizações sociais (família, empresa, clube, bairro, trabalho etc.), os sujeitos estão implicados em regras e em (*im*)possibilidades de transgressão dos limites, princípios e normas impostos por tais espaços, constituindose em meio a embates discursivos de produções de sentidos do que se (*re*)conhece como socialmente correto/aceito(ável). Nesse ínterim, em que irrompem controvérsias entre (*des*)obedecer e fazer valer o desejo de cada sujeito, muitas vezes são as regras, os códigos e suas especificidades que ditam o que pode e o que não pode.

Ao longo do processo histórico de formação e desenvolvimento da humanidade até a criação de um Código de Direito Penal, diferentes momentos marcaram atos de violência: esquartejamentos, cárceres, mortes em praças públicas, exílios e prisões, compondo todo um sistema de punições. As contribuições de

Foucault (2012) servem de sustentação para uma breve perspectiva sobre o tema. Em *Vigiar e Punir*, Foucault (2012) faz um trajeto histórico sobre as punições enquanto meio de coerção e suplício, que disciplinam e aprisionam o indivíduo, revelando a face social e política desta forma de controle social aplicado ao direito e às sociedades. Formas típicas de punições que perduraram até o fim do século XVII e princípio do século XVIII.

Segundo Foucault (2012), ao longo da história, estes sistemas de punições foram se transformando, levando-se muito tempo até que se chegasse ao modelo atual que segue os princípios da privação de liberdade como modelo de punição coercitiva e regenerativa. "Dentre tantas modificações, atenho-me a uma: o desaparecimento dos suplícios. [...], desapareceu o corpo supliciado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado como espetáculo" (FOUCAULT, 2011, p. 13).

Um longo período se deu até que tais penas deixassem de ser grandes espetáculos ao ar livre. Na Idade Antiga (período da História que se estende aproximadamente do século VIII a.C. à queda do Império Romano do ocidente no século V d.C.), como não havia um Código Penal, o cárcere apresentava-se como o ato de aprisionar, não como caráter da pena, e sim como garantia de manter o sujeito sob o domínio físico para se exercer a punição (CARVALHO FILHO, 2002).

Entre os anos de 476 a 1453 (Idade Média), mesmo com a supremacia da Igreja Católica, o cárcere continuou a ser mantido como local de custódia para aqueles que seriam submetidos a castigos corporais e à pena de morte. Neste período, as punições ocorriam em praças públicas e eram caracterizadas de rituais que causavam dor extrema e que proporcionavam espetáculos à população, sem esquecer também das inquisições (instituição formada pelos tribunais da Igreja Católica), que julgavam e puniam pessoas acusadas de não cumprirem as normas e dogmas do catolicismo (CARVALHO FILHO, 2002).

Segundo Carvalho Filho (2002), o Direito Penal Medieval era caracterizado por requintes de crueldade, não havendo a obser-

vância do princípio da legalidade. Não havia também nenhuma garantia quanto ao respeito à integridade física do condenado ou mesmo daquele que era investigado. Neste período ocorre uma ruptura entre Estado e Igreja e surgem dois tipos de encarceramento: o cárcere do Estado e o cárcere eclesiástico.

É neste período que surge também o termo "penitenciária," sob domínio do Direito Penal Canônico, pois os cristãos acreditavam que o criminoso deveria pagar por seus erros arrependendo-se e a prisão seria uma forma de penitência (BATISTELA; AMARAL, 2008).

Na Idade Moderna (1453-1789), segundo Freitas (2001), com as transformações econômicas, passa-se do feudalismo para a constituição de um Estado Moderno organizado sob a lógica do Capitalismo. A representação política passa a ser a monarquia absoluta, detentora de um poder político incondicional. Ainda de acordo com Freitas (2001), neste período tal poder desconhecia quaisquer vínculos e limites e se caracterizava por impor uma barbárie repressiva, que afligia os súditos desprovidos de direitos.

A partir do século XVIII, grandes movimentos influenciaram a história das prisões. Como explica Carvalho Filho (2002), o movimento do Iluminismo e especificamente as crises econômicas levaram a um grande número de crimes, momento em que as punições passam para a pena privativa de liberdade, dado o grande número de crimes cometidos ao patrimônio público.

De acordo com Carvalho Filho (2002), com os ideais iluministas em efervescência, as penas criminais passaram a ser vistas com outra mentalidade e um processo de humanização instaurou-se, condenando o uso da violência, resguardando garantias de defesa ao acusado. Conforme Foucault (2011, p. 71, grifos do autor),

o protesto contra os suplícios é encontrado em toda parte na segunda metade do século XVIII: entre os filósofos e teóricos do direito; entre juristas, magistrados, parlamentares; nos chaiers de doléances e entre os legisladores das assembléias. É preciso punir de outro modo: eliminar essa confrontação física entre soberano e condenado; esse conflito frontal entre a vin-

gança do príncipe e a cólera contida do povo, por intermédio do supliciado e do carrasco.

Segundo Foucault (2011), com o estabelecimento da privação da liberdade em lei, as prisões passam a compor uma nova estrutura punitiva. "O direito de punir deslocou-se da vingança do soberano à defesa da sociedade" (FOUCAULT, 2011, p. 83-84). Esses contornos históricos constituíram o atual modelo do sistema de privação de liberdade, emancipado de (i)legalidades.

Foucault (2011) destaca ainda que, embora livres de rituais de punições com mortes terríveis e tenebrosas, neste novo processo perdiam as classes populares, num jogo de força com os detentores do poder, ressaltando que as sociedades modernas têm como característica o fato de serem normalizadoras e que para exercer este poder normalizador criaram alguns instrumentos, tais como a prisão, aliada à disciplina e com características *panópticas*<sup>3</sup>.

Como forma de justiça, as punições passam a ser constituídas de métodos que usam o aprisionamento como forma de reparação. Estas novas formas de aprisionamento, segundo Foucault (2011), sob a ideia de não causar mais dor, estavam implicadas em interesses do Estado. A pena privativa de liberdade não punia o corpo, mas tirava o sujeito de circulação para atingir a alma do infrator. Para o autor, este cárcere tem como premissa manter os prisioneiros conscientes para que vejam que leis regulam a sociedade e que o "certo" seria que não desobedecem tais regras.

#### SISTEMA PENAL/PRISIONAL BRASILEIRO

Entender o funcionamento do sistema prisional enquanto um espaço entre o mundo da criminalidade e o restante do mundo social que, em sua concepção moderna, está legitimado pelo discurso da recuperação e reinserção social do sujeito, exige que se percorra um caminho em que a dominação religiosa, os interesses

<sup>3</sup> Modelo de prisão ou de torre de observação, idealizado para que os vigilantes possam facilmente observar todas as partes do edifício ou recinto, sem serem observados. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2008-2013). Disponível em: <a href="https://dicionario.priberam.org/pan%C3%B3ptico">https://dicionario.priberam.org/pan%C3%B3ptico</a> Acesso em:16 jan. 2017.

do império e o avanço dos poderes republicanos determinaram mecanismos de controle e punição.

Segundo Pierangeli (2004), no período Brasil-Colônia (1550-1822), os Códigos Penais seguiam as ordenações do Reino de Portugal. De acordo com autor, alguns anos após o descobrimento, nosso país passou por várias Ordenações (Ordenações Afonsinas: até 1512; Manuelinas: até 1569; substituídas estas pelas ordenações Filipinas: até 1603<sup>4</sup>), fundamentadas nos preceitos religiosos. Predominantemente, seguiu-se às Ordenações Filipinas, especificamente em seu livro V, que determinava o que seria considerado um crime e quais penas que seriam aplicadas no Brasil. Ainda de acordo Pierangeli (2004), neste período sobressaiam os castigos corporais, a pena de morte, o confisco de bens e aplicações de multa.

As Ordenações Manuelinas foram a obra da reunião das leis extravagantes promulgadas até então com as Ordenações Afonsinas, num processo de técnica legislativa, visando a um melhor entendimento das normas vigentes. Promulgadas em 1603, as Ordenações Filipinas compuseram-se da união das Ordenações Manuelinas com as leis extravagantes em vigência, no sentido de, também, facilitar a aplicabilidade da legislação (NASCIMENTO, 1984, p. 201).

No Período Imperial (1822-1889) inicia-se uma reorganização do Estado e a urgência da elaboração de um Código Criminal. Para Batistela e Amaral (2008), os ideais de igualdade de todos perante a lei, preconizados na Europa, passam a fazer parte dos debates no Império. Em 1824, é sancionada uma nova Constituição, e o Brasil começa a reformar seu sistema prisional: eliminam as torturas e penas cruéis e dão os primeiros passos quanto à organização das celas.

<sup>4</sup> As Ordenações Afonsinas foram elaboradas sob os reinados de João I, D. Duarte e Afonso V. Eram compostas de cinco livros, compreendendo organização judiciária, competências, relações da Igreja com o Estado, processo civil e comercial. As Ordenações Manuelinas foram publicadas durante o reinado de Dom Manuel I e preconizavam que se deveria ser observado primeiro o direito romano e em segundo lugar o direito canônico. As Ordenações Filipinas datam do período de reinado do Rei Espanhol Felipe I e continham os dispositivos que definiam os crimes e a punição dos criminosos, explicitando com nitidez a associação entre a lei e o poder régio (OLIVEIRA, 2002).

De acordo com Wolkmer (2006), em 1830 é sancionado o Código Criminal do Império, considerado um código liberal para a época, com avanços técnicos trazidos pela legislação penal francesa, embora ainda se mantivesse o regime de servidão – a escravidão existia em favorecimento ao estado, somente abolida em 1888 pela lei Áurea – e a pena de morte (extinta após a Proclamação da República, em 1889).

O Código Penal do Império incorporou os princípios do direito penal iluminista, já garantidos na Carta de 1824. Tais como: o da pessoalidade da pena, irretroatividade da lei penal, igualdade perante a lei (exceto para os escravos, naturalmente) e utilidade da pena (WOLKMER, 2006. p. 371).

Com a proclamação da República (1889), discussões sobre um novo Código tomaram parte dos ideais republicanos, e já no próximo ano (11 de outubro de 1890), o antigo Código Penal do Império é transformado no Código Penal Brasileiro (BATISTELA; AMARAL, 2008). Dentre algumas mudanças, Batistela e Amaral (2008) afirmam que o Código Penal de 1890 determinava novas modalidades de prisão, extinguindo penas coletivas e a prisão perpétua, criando a prisão em células, penas com restrição de liberdade, prisão disciplinar e prisão com trabalho obrigatório. Destaque para a prisão celular coletiva, dado o grande número de sujeitos condenados a partir de então.

Novas discussões nasceram e em 1940 um novo Código Penal é aprovado no Brasil, entrando em vigor no ano de 1942. Batistela e Amaral (2008) destacam que embora o novo código tenha sido aprovado durante a Ditadura Militar, ele trouxe em sua concepção penas mais democráticas e liberais, como a pluralidade de penas privativas da liberdade, um sistema progressivo para o cumprimento da pena privativa de liberdade, determinando também como pena de detenção privativa de liberdade a totalidade de não mais do que 30 anos de encarceramento.

De acordo com os estudos de Batistela e Amaral (2008), um novo projeto passa a ser elaborado a partir de 1963 e, após ser

submetido a várias comissões, é finalmente aprovado um novo Código Penal em 1969 (CP 69), sendo este convertido em vários outros decretos-lei, até ser revogado pelo projeto de Lei nº 7.209, de 11/07/1984, que alterou a parte geral do CP 69. Com mudanças que originaram a nova parte Geral do Código já existente, fora promulgada também a Lei de Execução Penal (Lei nº 7.210, de 11/07/1984). Uma lei para regularizar a execução das penas e das medidas de segurança.

Para Nunes (2013), com o grande aumento do número de crimes no país, a Lei de Execuções Penais fora pensada como um mecanismo que viabilizasse a redução das superlotações dos presídios brasileiros, com novas formas de interpretações, bem como as novas formas de aplicabilidade do ordenamento jurídico, tendo como premissa minimizar o caos do sistema penitenciário brasileiro.

Dentre algumas mudanças, destacam-se na Lei de Execuções Penais (Lei nº 7.210/84) a classificação dos estabelecimentos prisionais em:

Penitenciária – destinada aos condenados à pena de reclusão, em regime fechado (Art. 87); [...] Colônia Agrícola, Industrial ou Similar – destina-se ao cumprimento da pena em regime semiaberto. (Art. 91); [...] Casa do Albergado – destina-se ao cumprimento de pena privativa de liberdade, em regime aberto, e da pena de limitação de fim de semana. (Art. 93); [...] Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico – são estabelecimentos destinados aos inimputáveis e semi-inimputáveis (Art. 99), [...] e Cadeia Pública (Art. 102) – destina-se ao recolhimento de presos provisórios (BRASIL, 1984, online).

Estes aparatos existem assentados nos discursos de afirmação da justiça pelas instituições jurídicas respaldadas pelo direito de aplicar a pena e, por conseguinte, a prisão, como instrumento de defesa e controle social legitimado pelo Estado. Nesse sentido, es-

<sup>5</sup> No Código Penal Brasileiro, Art. 26, consta: "É isento de pena o agente que, por doença mental ou desenvolvimento mental incompleto ou retardado, era, ao tempo da ação ou da omissão, inteiramente incapaz de entender o caráter ilícito do fato ou de determinar-se de acordo com esse entendimento" (BRASIL, 1940, online).

sas determinações jurídico-político-ideológicas são marcadas por discursos e sanções que controlam os sujeitos e que (*des*) regulam sentidos de justiça.

No entanto, no limiar do século XXI, políticas de domesticação estão sendo colocadas fortemente à prova. Os avanços tecnológicos em muito têm contribuído para que esses processos regulatórios, que durante anos moldaram costumes e comportamentos, sejam deslocados e desconstruídos. Entre tantas possibilidades, a (des)construção do discurso jurídico da minissérie *Justiça* sobre as prisões nos chamou a atenção.

#### [J]JUSTIÇA EM MINISSÉRIE

Com o avanço das tecnologias da informação, os sentidos dos que se fazem (*in*)justos proliferam-se em questão de segundos. Episódios cotidianos que envolvem a busca por/pela [J] justiça – um roubo, um assassinato, maus tratos aos detentos, tráfico de drogas, demora em julgamentos, sujeitos encarcerados injustamente, sujeitos condenados à solta etc. – tendem a causar revolta e indignação.

Estes episódios do cotidiano exemplificam sentidos de (*in*) justiça a que somos apresentados. Para investimento analítico-discursivo, observo a minissérie *Justiça*, veiculada pela Rede Globo de televisão, interrogando de que maneira os funcionamentos discursivos colocados em jogo e em cena reforçam e/ou desestabilizam o contraditório e regulador discurso jurídico, reforçado/ estabilizado pelo sistema prisional.

A minissérie *Justiça* é uma produção composta por 20 episódios, divididos igualmente em cinco capítulos para cada protagonista. A minissérie, escrita por Manuela Dias e gravada em Recife (PE), fora exibida entre os meses de agosto e setembro do ano de 2016, e retrata quatro histórias independentes que se intercalam quando as personagens cometem atos considerados crimes, são presas e, anos mais tarde, são soltas.

A trama se dá a partir do momento em que a justiça/lei atra-

vessa os caminhos de cada personagem. Para cada história dos personagens, os funcionamentos discursivos (*re*)produzidos pela produção televisiva (*des*)regulavam sentidos de ética, direito, justiça e vingança. Nessa dinâmica, a minissérie *Justiça* se apresenta como uma materialidade que nos leva a questionar sentidos estabilizados, especificamente sobre estar/ser preso num sistema que tem se caracterizado por contradições discursivas. São as contradições discursivas, na minissérie, ligadas às prisões/condenações e ao discurso jurídico reforçados/desestabilizados pelo sistema prisional que resultaram na problemática norteadora desta pesquisa.

A análise realizada se concentrou numa composição de *frames* que retrata o momento em que os personagens estão sendo fichados na delegacia. Primeiramente, apresento um breve relato dos fatos que levaram cada um dos personagens a serem presos, além de mostrar como as histórias dos personagens encontram-se bifurcadas, para, a partir destes *frames*, observar analiticamente o funcionamento discursivo regulador e contraditório da produção de sentidos, que irrompe neste espaço de ordem regulador de sujeitos e discursos no reforço e na desestabilização do sistema prisional.

No primeiro episódio, a trama se desenvolve sobre a busca por vingança da personagem Elisa (que tem a filha assassinada pelo namorado Vicente), e embora este seja o eixo central deste episódio, é a prisão de Vicente que nos interessa. Vicente mata a namorada a tiros num momento de descontrole e ciúmes ao encontrá-la em ato sexual com o ex-namorado.

A segunda prisão é da personagem Fátima. O enredo deste segundo episódio retrata a história de uma empregada doméstica que mata o cachorro do vizinho por ter ferido seu filho e é presa depois que esse mesmo vizinho, o policial Douglas, esconde drogas em sua residência para incriminá-la.

A trama do terceiro episódio é sobre duas jovens, Débora, uma mulher branca, e Rose, uma mulher negra. Rose está de aniversário (18 anos que seriam completados na passagem daquela noite festiva) e é aprovada no vestibular. Junto com Débora, vão a uma festa na praia para comemorar. Débora convence a amiga

a comprar drogas para comemorarem com amigos. Em uma ação policial na praia, todos são abordados pela polícia, mas somente os negros são revistados e encaminhados à delegacia. Rose é revistada e presa por porte de drogas.

O último episódio retrata a história de Beatriz, uma bailarina que fica tetraplégica depois de um acidente de carro e, após descobrir sua condição, pede para seu marido, Maurício, realizar a eutanásia. Maurício é preso por assassinato após realizar o que fora solicitado por Beatriz, aplicando-lhe a eutanásia.

As histórias bifurcadas entre si (Elisa tem a filha assassinada por Vicente que é filho de um dos sócios da empresa de ônibus que vai à falência após Antenor ter aplicado um golpe e fugido do país; Fátima, que trabalha na casa de Elisa, é casada com o motorista de ônibus desta mesma empresa que vai à falência; Rose e Fátima são presas pelo mesmo policial Douglas; Maurício tem a namorada atropelada por Antenor, um dos sócios da empresa de ônibus em que ele trabalhava enquanto o mesmo fugia do país por ter aplicado um golpe) trouxeram as complexidades dos desejos humanos no tocante à justiça, pois colocavam em choque as contradições humanas implicadas pela oposição entre sentidos de [J] justiça e a objetividade das leis.

As quatro histórias trouxeram às telas cenas bem próximas da realidade, com interpretações fortes e marcantes. A minissérie causou polêmicas por retratar disparidades que configuram o atual cenário de [J]justiça brasileiro.

#### SETE ANOS DE PRISÃO

Ser/estar preso em uma sociedade coercitiva, que se autoriza a "fazer justiça", se justifica pela naturalização da punição e do encarceramento de práticas discursivas em torno do controle do bem-estar social e de memórias que (*re*)significam o ato de julgar e de condenar.

Após o flagrante, a sentença de cada personagem será balizada por um artigo do Código Penal Brasileiro (1940), valendo a máxima de que o sujeito tem o direito de permanecer calado para que não produza mais provas contra si mesmo (ainda que se revolte por ser acusado injustamente), direito garantido na Constituição Federal de 1988, disposto no Art. 5.º, "LXIII - o preso será informado de seus direitos, entre os quais o de permanecer calado [...]".

Estou tomando os artigos do Código Penal Brasileiro como mecanismos que implicam e validam a compreensão do que seja (*in*) justo para analisar como os personagens da minissérie *Justiça* são individualizados pelo Estado num Código Penal. Embora haja na minissérie dois personagens envolvidos em assassinatos e duas personagens envolvidas com drogas por motivos e/ou situações divergentes, ambos os pares são condenados pelos mesmos artigos do Código Penal (Vicente e Maurício, Art. 121<sup>6</sup>; Fátima e Rose, Art. 33<sup>7</sup>), além de serem presos e soltos nos mesmos dias.

Como materialidade, temos a compilação de *frames* que mostra a que enquadramento jurídico do Código Penal os personagens foram submetidos. Entendemos a análise destes *frames* como "operador de memórias" ao (*des*)estabilizarem sentidos produzidos "discursivamente em outro lugar" (PÊCHEUX, 2010, p. 51). Tomarei, ainda, as contribuições de Lagazzi (2015), com a noção de cena prototípica, para a compreensão das composições visuais e suas relações com a memória discursiva<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> No Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940, o Art. 121 se configura na seguinte redação: "Cap. I - Dos crimes contra a vida - Art. 121. Matar alguém: Pena – reclusão, de seis a vinte anos" (BRASIL, 1940, online).

<sup>7</sup> Na Lei nº 11.343, que instituiu o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas, no Art. 33, consta: "Importar, exportar, remeter, preparar, produzir, fabricar, adquirir, vender, expor à venda, oferecer, ter em depósito, transportar, trazer consigo, guardar, prescrever, ministrar, entregar a consumo ou fornecer drogas [...] Pena - reclusão de 5 (cinco) a 15 (quinze) anos [...]" (BRASIL- SISNAD, 2006, online).

<sup>8 &</sup>quot;A memória discursiva seria aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os 'implícitos' (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, [sic] etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível" (PÊCHEUX, 2010, p. 52).



Disponível em: <a href="http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/09/12-momentos-que-marcaram-minisserie-justica.html">http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/09/12-momentos-que-marcaram-minisserie-justica.html</a>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

A composição da figura 1 traz as cenas do momento em que os personagens estão na delegacia e passam pelo procedimento burocrático do registro de suas prisões. Tal composição visual reforça o estabilizado discurso jurídico sob a aplicação das leis e da lógica do bem-estar e do controle social.

São imagens como estas que Lagazzi (2015, p.187) conceituou como sendo prototípicas. Para a autora, as cenas prototípicas "funcionam como exemplares, concentrando o já-visto e demandando a remissão do intradiscurso ao interdiscurso para a compreensão dos pré-construídos estabilizadores". A cena que caracteriza cada uma das prisões e posteriormente as condenações, inscreve-se em estruturas penais historicamente construídas ao mesmo tempo que (des) regulam e (des) estabilizam o discurso jurídico penal pelo distanciamento entre o letreiro com a identificação que cada um dos personagens segura e os acontecimentos que os levaram até a prisão.

Estas imagens ressoam pelo trabalho da memória discursiva, que, segundo Pêcheux (2010, p. 52), seria aquilo que "face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os 'implí-

citos' (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível".

O cotidiano expresso do sistema prisional, nesta compilação de *frames*, corriqueiramente nos é apresentado em telejornais, noticiários, *blogs* etc. Como um mecanismo de poder e de demonstração de força, a cada grande prisão no país, vemos, via mídia, a captura de sujeitos significados como criminosos em reportagens, nas quais eles são posicionados sobre o holofote de máquinas fotográficas na frente de uma espécie da fachada e/ou *banners* onde se encontram descritas instituições do Estado (delegacias, Departamentos de Polícia, Distritos Policiais etc.). Cenas do cotidiano de um sistema que significa pela sua inscrição na história.

Quando assistimos nos, telejornais, à prisão de um "sujeito-criminoso", bem como a descrição verbal a que somos submetidos em paralelo ao uso de imagens, temos a sensação de que o sistema jurídico de Estado funciona. Para nós analistas, os sentidos de justiça dados pelo discurso jurídico na minissérie derivam/deslizam para efeitos de uma contradição constitutiva destas relações, rituais com falhas num jogo imaginário que classifica e separa o "bom sujeito" do "mal sujeito".

Na minissérie, é o momento da prisão e condenação dos personagens "criminosos" – aqui retratado na composição dos *frames* na Imagem 1 – que considero, pelo percurso que cada personagem tem na trama e pela sentença igualitária de sete anos a que foram condenados, uma entrada de sustentação para compreender como a massificação da aplicabilidade de códigos penais (*des*) estabilizam/deslocam sentidos do/sobre o discurso jurídico. As prisões, aparentemente estabilizadas, são colocadas em descontinuidade, produzindo rearranjos a partir do momento em que

<sup>9</sup> Pêcheux (2014, p. 197) introduz o que designou de "modalidades da tomada de posição". Essas tomadas de posição dizem respeito à forma como o sujeito da enunciação, ao produzir seu discurso, se identifica com o sujeito universal, determinando a forma-sujeito. A primeira modalidade consiste na identificação plena do sujeito do discurso com a forma-sujeito da FD que o afeta, caracterizando o "discurso do 'bom sujeito'" (PÊCHEUX, 2014, p. 199, grifo do autor). A segunda modalidade de tomada de posição abre espaço para a diferença, para a contradição, apontando para diferentes posições sujeito no interior de uma mesma FD e caracteriza o discurso do "mau sujeito" (PÊCHEUX, 2014, p. 199).

o discurso jurídico regulador normatiza/massifica e condena os "sujeitos criminosos" a sete anos de prisão, movendo e silenciando sentidos. Um silêncio que, segundo Orlandi (2007, p.37), constitui-se em movimento dos sentidos. Assim, "mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras."

Após a condenação a sete anos de prisão, o funcionamento discursivo jurídico regulador desliza/desestabiliza. O discurso jurídico regulador e contraditório funciona na minissérie na relação com as histórias bifurcadas que reforçam e desestabilizam o lugar prisional dadas as condenações e sua direta relação e distanciamento entre "sujeitos criminosos", suas histórias e os sete anos de prisão. Embora não haja um consenso sobre o que seja/é [J]justiça, a hipótese de que somos "todos iguais perante a lei" também coloca em contradição estes funcionamentos jurídicos discursivos, já que são formulações que vigoram em documentos oficiais e deveriam garantir tais preceitos. As diferentes memórias que constituem os dizeres sobre estes sujeitos (personagens) e seus crimes, bem como sobre o discurso jurídico regulador do Estado, se constituem e funcionam pela contradição.

[...] é porque há o outro nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao linguajeiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em rede de significantes (PÊCHEUX, 2015, p. 53).

A possibilidade de descrição/interpretação em que estamos considerando a interpelação e o assujeitamento está implicada na relação entra a língua, o discurso e a história, em um momento específico da história que define/estabelece essa relação, mostrando que sujeito e sentido estão sempre em movimento e que estas relações evidenciam a "abertura do simbólico, do movimento do sentido e do sujeito, da falha, do possível" (ORLANDI, 2005, p. 93).

A imagem dos personagens condenados representa bem estas relações em que a [J]justiça atravessa a vida dos sujeitos. Colocando-os sobre seus aparatos de dominação (códigos), o sujeito é individualizado pelo Estado numa relação política em que lhe confere condições de identificação no conjunto da sociedade. Entendemos, assim como Orlandi (2005), que os processos de individualização começam pela interpelação dos indivíduos em sujeitos pela ideologia, constituindo a forma-sujeito-histórica (capitalista), sustentada no Direito (direitos e deveres). Dada a constituição da forma-sujeito, temos então modos de individualização deste sujeito pelo Estado (por seus discursos e instituições).

Tomado por direitos e deveres, o sujeito torna-se ao mesmo tempo dono e responsável de/por suas vontades. Esse processo de individuação vai moldar as relações de identificação com esta ou aquela formação discursiva, determinando sua posição-sujeito inscrita numa dada formação social (posição-sujeito mãe, patrão, empregado, bandido, assassino etc.). Para Orlandi (2013, p. 45):

[...] o sujeito se constitui por uma interpelação que se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva – que, em uma sociedade como a nossa, o produz sob a forma de um sujeito de direito (jurídico). Esta forma-sujeito corresponde, historicamente, ao sujeito do capitalismo, ao mesmo tempo determinado por condições externas e autônomo (responsável pelo que diz), um sujeito com seus deveres e direitos.

Assim, as prisões/condenações retratadas pela minissérie individuam o sujeito pelo aparato jurídico, ao mesmo tempo em que falham em sua função política e simbólica. Uma falha do sistema que existe por/na sua contradição constitutiva. [J]justiça que não significa de forma igual para os personagens, mas que produz falhas no processo de individualização do sujeito com a formação discursiva jurídica imposta, polemizando os sentidos de [J]justiça ao condená-los igualmente a sete anos de prisão.

É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar, se significa. Por isso, di-

zemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos, nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados (ORLANDI, 2013, p. 37).

Sete foram os anos de prisão determinados pela Justiça aos personagens julgados como "criminosos" na minissérie. Sete anos determinados por/num espaço/sistema que regula sujeitos e discursos. Sete anos, no entanto, que desestabilizam o lugar prisional, dadas as histórias dos quatro personagens, suas prisões e suas condenações. A condenação sentenciada igualmente em sete anos desmancha/irrompe com uma regularidade discursiva jurídica historicamente estabilizada, colocando em contradição este sistema que regula sujeitos e discursos. Segundo Pêcheux (2010, p. 52), regularidades discursivas são sempre suscetíveis "de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória."

A normatização dos sete anos das prisões, reforçados pela estrutura das repetições na minissérie, acaba por provocar essa desregularização, fazendo funcionar um discurso contraditório do que se é justo/justiça, ocultando as diferenças, deturpando o discurso de igualdade, tendo como materialidade específica a língua, passível de falhas e equívocos (PÊCHEUX, 2014).

Os aparatos jurídicos que resguardam a ordem e o controle social são os mesmos que possibilitam a ruptura no processo de individuação e identificação do sujeito à formação discursiva. Irrompem sentidos outros sobre como a linguagem significa nas relações sociais. Uma espécie de espelho em que o reflexo do/sobre sujeito — dada sua inscrição em uma formação discursiva e não em outra — o interpela. "Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo de entremeio, da relação, da falta, do movimento" (ORLANDI, 2013, p. 52).

O incômodo provocado pelo ordenamento jurídico dos sete anos de prisão possibilita uma rachadura ideológica que desregula o funcionamento jurídico discursivo estabilizado, que irrompe quando os sujeitos (personagens), ao fazerem justiça com as próprias mãos, se veem sob a dominação e regulação do discurso jurídico em acontecimentos que os submeteram à prisão. "Sujeito à falha, ao jogo, ao acaso, e também à regra, ao saber, à necessidade. Assim o homem (se) significa" (ORLANDI, 2013, p. 53).

Ao retornar-se ao conjunto de *frames* que retratam o momento em que os personagens foram fotografados na delegacia, vê-se que cada qual tem a prisão decretada no mesmo dia (26/06/09) e são entre seus pares condenados sob o Art. 33 (Fátima e Rose) e o Art. 121 (Vicente e Maurício) por sete anos de prisão. Esses sete anos de prisão possibilitam a entrada no material por um gesto analítico que leva em conta uma estrutura de repetições no funcionamento do discurso jurídico do Estado. Os mesmos sete anos que regulam cada sentença jurídica atribuída aos condenados desregula o discurso jurídico ao manter presos pelos mesmos sete anos sujeitos que cometerem crimes diferentes ou os mesmos crimes em situações distintas.

O movimento discursivo contraditório a que me refiro se instaura pelos sete anos de prisão a que todos os sujeitos (personagens) foram condenados. Pela lógica jurídica, os personagens Vicente e Maurício são condenados pelo Art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940, que se configura na seguinte redação: "Cap. I - Dos crimes contra a vida - Art. 121. Matar alguém: Pena - reclusão, de seis a vinte anos'.

O Art.33 que se refere às condenações de Fátima e Rose, não está presente no Código Penal de 1940, por se tratar de um delito que, na época, não era previsto em Lei. Em agosto de 2006, fora aprovada uma Lei (nº 11.343) que instituiu o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas – (SISNAD), prescrevendo, entre outras medidas, a prevenção do uso indevido, a atenção e reinserção social de usuários e dependentes de drogas, estabelecendo normas para repressão à produção não autorizada e ao tráfico ilícito de drogas, definindo crimes e dando outras providências. A redação do Art. 33, a que Fátima e Rose são condenadas, destaca: "Importar, exportar, remeter, preparar, produzir, fabricar, adqui-

rir, vender, expor à venda, oferecer, ter em depósito, transportar, trazer consigo, guardar, prescrever, ministrar, entregar a consumo ou fornecer drogas [...] Pena - reclusão de 5 (cinco) a 15 (quinze) anos [...]" (BRASIL- SISNAD, 2006).

Pelo mecanismo jurídico penal do Estado, cada um dos criminosos está submetido aos aparatos legais e à aplicabilidade da sentença que os tiram de circulação dada a premissa de pagar pelo que fizeram e para manter a ordem e o controle da sociedade. De acordo com Orlandi (2013, p. 51), estes são processos fundamentais no sistema capitalista que submetem "o sujeito, mas ao mesmo tempo apresentando-o como livre e responsável [...]".

A estrutura das repetições de cenas desmancha essa "regularização" (sete anos de prisão) e produz, retrospectivamente, uma outra série sob a primeira, provocando um apagamento do determinismo do discurso jurídico que manteve crimes aparentemente iguais (matar e/ou trazer consigo drogas que divergiam em causa e proporção) sob a mesma sentença. Esses apagamentos se dão em meio às relações imaginárias entre sujeitos afetados pelo trabalho da ideologia, pois "[a evidência do sujeito – a de que somos sempre já sujeitos – apaga o fato de que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia" (ORLANDI, 2013, p. 46).

Fátima tem drogas colocadas às escondidas em sua casa pelo policial Douglas, que se vinga pelo fato de ela ter matado seu cachorro. Rose é pega com drogas, também pelo policial Douglas, após tê-las comprado, juntamente com sua amiga Débora, para comemorarem seu aniversário e sua aprovação no vestibular. Vicente mata a namorada a tiros por traição, após encontrá-la com o exnamorado. Maurício aplica eutanásia na esposa, após apelo dela, que fica tetraplégica depois de um atropelamento. Crimes inafiançáveis igualmente sentenciados e sujeitos sete anos aprisionados.

Dessa forma, o Estado, por meio de seu aparato jurídico penal, homogeneíza as diferenças e delimita o que é "certo" e o que é "errado", determinando lugares, negando o político e excluindo sujeitos. Estes mecanismos de controle ideológico funcionam no processo de individuação dos sujeitos. No entanto, no caso das

prisões da/na minissérie *Justiça*, essa relação funciona pela contradição (possibilitada pela falha). Uma falha constitutiva dos processos de individuação dos sujeitos em sujeitos ÚNICOS do/pelo Estado. O discurso jurídico penal acaba, assim, por apresentar duplicidade, pois ao mesmo tempo em que deve garantir unidade social, provoca antagonismos.

De acordo com Orlandi (2014), o Estado administra o político e assim afeta o modo como somos significados e a maneira como vivemos as relações a partir daí geradas. De um lado, temos as Leis do Estado operando na forma como o sistema penal se organiza, o qual tem o dever de punir aqueles que cometem crimes. Do outro lado, há "uma lei" que funciona fora dos códigos penais brasileiros, que reconhece a distinção entre o "bem" e o "mal", mas que não está registrada nas tábuas das leis e nem tampouco implica em defesa para os que resolvem fazer justiça com as próprias mãos.

Os personagens têm a vida transformada quando a Justiça atravessa o caminho de cada um deles. Todavia, embora cada um dos códigos em que os personagens são condenados tenham muitas especificações, o fato de sete anos serem suficientes ou não provoca uma desestabilização de sentidos em um jogo discursivo em que estão implicados direitos/deveres em que os sujeitos não se reconhecem neste Estado de direito. Pela perspectiva discursiva e por meio da "natureza incompleta do sujeito, dos sentidos, da linguagem (do simbólico), ainda que todo sentido se filie a uma rede de constituição, ele pode ser um deslocamento nessa rede" (ORLANDI, 2013, p. 54).

Entendo, assim, as alternativas penais enquanto instrumentos de controle social imbricadas num jogo de forças que integram dispositivos jurídico-disciplinares e que daí irrompem efeitos de sentidos dos discursos de dominação enraizados em mecanismos e funcionamentos que visam garantir pré-construídos de direito igual a todos, de modo que "a dominação da ideologia jurídica introduz assim, por meio de seu universalismo, uma barreira política invisível [...]" (PÊCHEUX, 1990, p. 11).

#### **CONSIDERAÇÕES POSSÍVEIS**

O percurso aqui realizado trouxe a passagem da punição nos padrões do período monárquico à vigilância da sociedade disciplinar, em que o funcionamento do poder se desassocia dos rituais de tortura para se engajar em mecanismos de punição coercitivos e regenerativos. Nessa nova estrutura, articula-se o controle social, retirando "o criminoso", "o assassino" e "o traficante" de circulação, respaldado num discurso de uma sociedade capitalista que molda os sujeitos e regula os discursos.

Ao analista de discurso convém percorrer estas linhas tênues de embates discursivos. Por este viés analítico, o que me moveu nestes gestos interpretativos foi pensar como os sentidos aí se constituem, considerando que as instituições jurídicas do Estado executam normas por meio de seus códigos em uma trama onde várias cenas vão se articulando, possibilitando movimentos nos quais se processa o discurso. São esses gestos de interpretação sobre a produção de efeitos de sentidos sobre as prisões da/ na minissérie *Justiça* que possibilitam enfrentamentos, embates e pontos de deriva sobre o discurso jurídico, tendo como princípio básico mostrar como os sujeitos e os discursos são constituídos pela incompletude, considerando que é esta "a condição da linguagem" (ORLANDI, 2013, p. 52).

O conjunto de *frames* (imagem 1) e os aparatos jurídicos reguladores (Art. 121 e o Art. 33) se constituem como textualização de um território onde o mesmo e o diferente estão sempre em jogo. Na estrutura de repetições das cenas de quatro prisões no mesmo dia e da sentença de condenação de sete anos de encarceramento para os quatro sujeitos, o discurso que se inscreve e se repete na trama instaura processos (*re*)configurados na/pela história de cada personagem. Instauram-se, desta forma, as falhas, rearranjos discursivos que escapam do dizer dentro do mesmo. "Assim se explica, segundo a célebre fórmula, que as palavras mudam de sentido segundo as posições mantidas por aqueles que as empregam ou, para dizer de outro modo, de uma formação discursiva a outra" (MALDIDIER, 2003, p. 65).

O discurso jurídico e regulador do Estado na minissérie *Justiça* desconstrói os sentidos de [J]justiça pelo determinismo com que puni os sujeitos a quem deveriam ser destinadas diferentes respostas estatais, regulando a manutenção do sistema prisional brasileiro, ao passo que coloca em jogo seu ordenamento jurídico estabilizado de poder, desregulando e produzindo rearranjos nos sentidos da posição da Justiça (sistema prisional) e suas práticas — enquanto uma instituição normatizadora — e nos sentidos de justiça enquanto desejo individual.

Considero que esses movimentos discursivos são possíveis pela desestabilização dos princípios de sustentação da [J]justiça, colocados em suspenso na minissérie, que irrompem sentidos outros em meio a relações de força com o Poder (Sistema Prisional) vigente.

Com efeito, a relação que a análise do discurso estabelece com o texto não é para dele extrair um sentido, mas sim para problematizar essa relação, ou seja, para tornar visível sua historicidade e observar a relação de sentidos que aí se estabelece, em função do efeito de unidade (ORLANDI, 2007, p. 173).

Termino dizendo que o estranhamento causado em relação à [J]justiça no que se refere ao funcionamento jurídico discursivo regulador e contraditório da minissérie analisada, e que tornou viável tal percurso discursivo, não se fecha nos apontamentos que me moveram, mas permanece no próprio eixo constitutivo e contraditório dos discursos jurídicos do Estado na minissérie *Justiça*. Coloquei em análise a legitimidade dos sete anos de prisão dos personagens da/na minissérie em cenas e discursos que se constituem pela contradição – pela (*des*)construção dos discursos sobre [J]justiça, sabendo que uma descontinuidade pode sempre vir a (*re*)fazer estes trajetos aparentemente estabilizados.

## REFERÊNCIAS

BALDINI, Lauro José Siqueira; ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela. A Análise do Discurso no Brasil. **Décalages**, v. 1, n. 4, p. 1-22, 2014. Disponível em: <a href="http://scholar.oxy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1082&context=decalages">http://scholar.oxy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1082&context=decalages</a> Acesso em: 20 jan. 2018.

BATISTELA, Jamila Eliza. AMARAL, Marilda Ruiz Andrade. Breve histórico do sistema prisional. **Revista Intertemas**, v. 4, n. 4, p. 1-13, 2008. Disponível em: <a href="http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/ETIC/article/view/1662">http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/ETIC/article/view/1662</a>> Acesso em: 18 dez. 2017.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil:** promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: <a href="http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/">http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/</a> Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: 3 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940**. Dispõe sobre o Código Penal. BRASIL. Disponível em: <a href="http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/decreto-lei/Del2848.htm">http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/decreto-lei/Del2848.htm</a>. Acesso em: 6 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984. Institui a Lei de Execução Penal. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/LEIS/L7210. htm>. Acesso em:15 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Lei nº 7.209, de 11 de julho de 1984. Altera dispositivos do Decretolei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal. Disponível em: <a href="http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1980-1987/lei-7209-11-julho-1984-356852-publicacaooriginal-148882-pl.html">http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1980-1987/lei-7209-11-julho-1984-356852-publicacaooriginal-148882-pl.html</a>. Acesso em: 21 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 11.343, de 23 de agosto de 2006**. Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas – SISNAD. Disponível em: <a href="http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/\_Ato2004-2006/2006/Lei/L11343.htm">http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/\_Ato2004-2006/2006/Lei/L11343.htm</a>. Acesso em: 27 ago. 2018.

CARVALHO FILHO, José dos Santos. **Manual de direito administrativo**. 24. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** 40 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

FREITAS, Ricardo de Brito A. P. **Razão & sensibilidade:** fundamentos do Direito Penal Moderno. São Paulo: Juarez de Oliveira. 2001.

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Villamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

LAGAZZI, Suzy. Paráfrase da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória do equívoco. In: FLORES, Giovanna; NECKEL, Nádia; GALLO, Solange. **Análise de discurso em rede:** cultura e mídia. Campinas: Pontes, 2015. p. 177-189.



MALDIDIER, Denise. **A Inquietação do discurso:** (re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes 2003.

NASCIMENTO, Walter Vieira. **Lições de História do Direito**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1984, p. 201.

NUNES, Adeildo. **Da execução penal**. 3.ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Forense, 2013. Disponível em:<a href="http://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/978-85-309-5009-5/pages/88892526">http://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/978-85-309-5009-5/pages/88892526</a>. Acesso em: 25 mai.2015.

OLIVEIRA, Adriane Stoll de. A codificação do Direito. **Jus Navigandi**, Teresina, ano 7, n. 60, 1 nov. 2002. Disponível em: <a href="http://jus.uol.com.br/revista/texto/3549">http://jus.uol.com.br/revista/texto/3549</a>. Acesso em: 18 ago. 2011

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso:** princípios e procedimentos. 11. ed. Campinas: Pontes, 2013. . **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2007. . Ciências da linguagem e política: anotações ao pé das Letras. Campinas: Pontes, 2014. . **Discurso e texto:** formulação e circulação dos sentidos. 2 ed. Campinas: Pontes, 2005. PÊCHEUX, Michel. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. 7. ed. Campinas: Pontes, 2015. \_\_\_\_\_. Papel da memória. In: Achard, Pierre et al. Papel da memória. Campinas: Pontes. 2010. p. 49-57. . **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2014. PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise.; HAK, Tony. Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2014. p. 159-249. \_\_\_\_. Delimitações, inversões, deslocamentos. **Cadernos de Estudos** Lingüísticos, Campinas, n. 19, 7-24, jul./dez. 1990. PIERANGELI, José Henrique. Códigos penais do Brasil: evolução histórica. São Paulo: RT, 2004.

WOLKMER, Antônio Carlos. Fundamentos de História do Direito. 3. ed.

Belo Horizonte: Del Rey, 2006.



## 3

# A verdade jurídica em/como construção do "verdadeiro" no discurso minisseriado de *Justiça*

HEITOR MESSIAS REIMÃO DE MELO<sup>1</sup>

#### PERCURSO INICIAL

A televisão, enquanto espaço discursivo, põe em circulação, entre outros, discursos institucionais/institucionalizados que aparecem em programas que se querem noticiosos e também de entretenimento. Na profusão desses dizeres institucionais/institucionalizados que (se) fazem emergir no discurso televisivo, há reprodução, validação e (im)possibilidades de fissuras e derivas. Neste espaço televisivo, meu interesse está em dizeres postos em circulação em minisséries brasileiras.

As minisséries buscam expor um imaginário social acerca dos assuntos que se "propõem" a abordar, em meio a mecanismos de interpelação ideológica da empresa televisiva a que estão filiadas ou na qual circulam, bem como em condições de produções da temporalidade de exibição. Nessa/por essa (*in*)visibilização imaginária, ela funciona por meio de um "teatro da consciência" (PÊ-CHEUX, 1997, p. 154) em relação ao mundo social em que ela se insere, na mesma medida em que está inserida.

<sup>1</sup> Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Pesquisador integrante do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. E-mail: heitorletras@gmail.com.

Esses dizeres dão margens para a propagação de sentidos que são reproduzidos massivamente, cristalizados e cristalizadores do social, mas sujeitos ao equívoco. Dizeres que se querem legitimados por meio da autorização discursiva da instituição televisiva, funcionando por meio de um efeito de evidência, revelação daquilo que suscitam. Dessa maneira, este teatro simbólico de consciência também se relaciona com as condições de produções necessárias para que a minissérie seja posta à visibilização, tanto quanto seus dizeres (*in*)validados. A autorização em poder/querer (*se*) (*re*)produzir coloca tal produção televisiva em um lugar de poder dizer a verdade acerca do social, mais especificamente, em dizer o que se apresenta, no seu entender, como sendo o verdadeiro da sociedade, pois ela funciona nesse/por esse "teatro da consciência": "eu sou eu, eu penso, eu (lhe) vejo e eu (lhe) falo" (PÊCHEUX, 1997, p. 154).

Para abordar sobre a verdade jurídica em/como construção do "verdadeiro" no discurso minisseriado, tomo como material de análise a minissérie televisiva nacional *Justiça* (2016), produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão, em um contexto sócio -histórico em que tanto dizeres quanto ações da justiça, no Brasil, estavam sendo questionados².

Discursivamente, o discurso minisseriado de *Justiça* (2016) busca questionar a (*des*)construção dos dizeres jurídicos, materializado em "ações", reconhecidas socialmente como "justas", "certas", "acima do bem e do mal", ao passo que as bases institucionais do próprio discurso jurídico se mantêm inquestionáveis.

Dessa forma, fundamentado pelo pressuposto teórico-analítico da Análise de Discurso francesa, especialmente pelas formulações de Michel Pêcheux, interrogo de que maneira o discurso minisseriado de Justiça produz efeitos de verdades jurídicas, que sustentam o funcionamento dos casos narrados na minissérie. Como objetivo geral, a investigação busca compreender o funcio-

<sup>2 0</sup> período 2015-2016 foi marcado pelo *impeachment* da, até então, presidente do Brasil, Dilma Rousseff, o que fez com que esse funcionamento/processo jurídico/político fosse mobilizado/questionado. Mesmo que de maneira indireta, este contexto de produção significa por conta das posições dos sujeitos assumidas a favor ou contra as ações jurídicas neste acontecimento.

namento discursivo da verdade jurídica, que circula como legítima/inquestionável, no/por meio do discurso minisseriado de *Justiça* (2016), justamente pela (*des*)construção da verdade (que se quer) legítima e inquestionável pela *auto*-autorização da minissérie enquanto representação da realidade, acerca dos dizeres sobre os casos apresentados/narrados na/pela obra.

## CONFIGURAÇÃO E (RE)PRODUÇÃO DE SENTIDO DO/PELO CORPUS

A minissérie *Justiça* (2016), enquanto material discursivo investigativo, possibilita, pelos dispositivos da Análise de Discurso, diversas entradas analíticas, bem como a amplitude dos (*possíveis*) gestos de interpretação suscita sentidos que funcionam acerca do que está sendo visibilizado por ela e acerca dos dizeres que emergem, surgem e (*se*) (*re*)produzem dela mesma. Isso ocorre com o discurso da justiça, que é a principal temática que se quer posta em visibilidade pela obra. Discursivamente, ocorre uma relação de forças que, segundo Orlandi (2012), produz o efeito de invalidar discursos outros, na medida em que se valida seus próprios dizeres.

No lugar de analista, que busca compreender "os sentidos afetados pela língua e pela história" (ORLANDI, 2012, p. 21), parto de dois incômodos constitutivos do meu percurso enquanto pesquisador, que, (in) diretamente, foram motivados por minha pesquisa de mestrado, defendida em 2018 – Jogos de legitimidade em/como relações de força institucionais na sustentação de verdades no/do discurso cinematográfico de Spotlight-Segredos Revelados (2015) –, na qual discuti o funcionamento institucional do discurso cinematográfico, bem como a sua relação de forças em meio a outros dizeres institucionais que se querem verdadeiros.

Embora minha pesquisa seja referente à representação fílmica de uma investigação jornalística, ocorrida em 2001/2002, acerca dos crimes de pedofilia cometidos por parte do clero da Igreja Católica de Boston, Massachutsses, Estados Unidos, visibilizan-

do a relação entre as instituições religiosa, jurídica, jornalística, familiar e, sobretudo, a cinematográfica, todo esse jogo de (*busca pela*) legitimidade do dizer verdadeiro mobiliza os sentidos em relação ao social, assim como ocorre na minissérie *Justiça* (2016). Por isso, o primeiro incômodo quanto a tal produção televisiva diz respeito à (*re*)produção discursiva da minissérie, que se quer à mostra, enquanto um discurso de querer/poder dizer o verdadeiro sobre a sociedade, especificamente ao discurso jurídico, sendo o segundo incômodo, justamente, este dizer jurídico, presente na obra, que se coloca como verdadeiro, na medida em que é, ao mesmo tempo, questionado e reforçado pela própria minissérie.

Neste "complexo processo de constituição de sujeitos e produção de sentidos" (ORLANDI, 2012, p. 21), selecionei quatro conjuntos de *frames* que foram recortados para representar, de acordo com Orlandi (1984, p. 14), "um fragmento da situação discursiva", ou seja, cada recorte que compõe o *corpus* é representante de cada caso narrado na/pela minissérie.

A seguir, os conjuntos de *frames* recortados que compõem o *corpus* analítico do meu percurso:





Conjunto de frames 1 – Caso Vicente Menezes





Conjunto de frames 2 - Caso Fátima Libéria do Nascimento





Conjunto de frames 3 - Caso Rose Silva dos Santos





Conjunto de frames 4 - Caso Maurício de Oliveira

Para situar, a minissérie apresentou 20 episódios, sendo que, mesmo que as histórias das personagens "acusadas" se intercalassem, cada episódio tratava de um dos casos específicos apresentados/representados nos conjuntos de *frames*, ou seja, caso Vicente, caso Fátima, caso Rose e caso Maurício – nesta ordem, foram o primeiro, segundo, terceiro e quarto episódios sequencial e semanalmente exibidos até o vigésimo episódio.

Cheguei aos recortes que compõem meu *corpus* analítico ao ir observando o funcionamento de regularidades discursivas na/pela produção de um efeito de "harmonização"/"linearidade" reprodutiva/técnica da obra. A primeira regularidade remete ao fato de que em cada conjunto de *frames* visibiliza-se uma estrutura repetitiva de apresentação do primeiro episódio de cada personagem. A segunda refere-se à recorrência, observada em cada conjunto de *frames*, de uma apresentação padrão dos casos de acordo com o "momento do crime", seguida do primeiro momento em que cada sujeito aparece algemado – ação legitimada e autorizada pelo discurso jurídico, que produz um efeito de que "a justiça se fez".

Para compreender porque a regularidade de cada caso surge tanto no seu respectivo "primeiro episódio" e ser nesse mesmo episódio apresentados o crime e a prisão, retomo à minha dissertação de mestrado - já anunciada -, buscando descolocar a minha discussão da Instituição Cinema para o poder/querer (re) produzir da/na minissérie. Isso porque, em minha dissertação, ao trazer a discussão da produção fílmica em meio às relações sociais e capitalistas, afirmo que o cinema, enquanto uma instituição possível de dizer a cerca do social, estabiliza o que é tido como verdade, seja ela religiosa, jornalística, familiar e/ou, sobretudo, jurídica. Ao trazer para esta pesquisa específica a relação do discurso jurídico na intersecção entre a verdade jurídica e os efeitos de justiça, compreendo que a minissérie regula "os sentidos por meio do que defende ser verdade no jogo de forças da própria produção" (MELO, 2018, p. 64) minisseriada, ou seja, há um mecanismo social regulador/normatizador/moralizador de condutas que, por não ser transparente, também atua como um poder dizer da produção da Justiça (2016) - assim como na fílmica, defendida em minha dissertação, precisamente por trazer assuntos que incomodam o/no social. No caso da minissérie analisada, é justamente este mecanismo que determinada o que pode e o que não pode ser dito. Além do mais, essa produção minisseriada é o "que regula o que é ou não aceito dentro deste espaço, produzindo na/pela narrativa ficcional um discurso que se quer validado e reconhecido socialmente pelos sujeitos" (MELO, 2018, p. 64).

Vale ressaltar que embora minha pesquisa de mestrado seja acerca do discurso fílmico/cinematográfico, discursivamente entendo que, assim como o filme, para a produção de verdades da/na minissérie, o discurso minisseriado "legitima o que se coloca como estabilizado/normativo no mundo social" (MELO, 2018, p. 64), ao passo que tanto sua constituição quanto seus mecanismos de produção "busca[m] visibilizar apenas a problemática do que se coloca como/pelo roteiro" (MELO, 2018, p. 64). Ou seja, esse "mesmo discurso valida, assim, as práticas sociais como práticas verdadeiras, apagando suas origens e conflitos constitutivos" (MELO, 2018, p. 64).

Dessa forma, há uma estabilização do seu lugar de entretenimento minisseriado, que também joga com o lugar de denúncia, porque, assim como *Spotligth-Segredos Revelados* (2015) que também trazia o jurídico em seu enredo, a minissérie *Justiça* (2016), ao representar a trama específica, não produz dizeres/sentidos apenas acerca do jurídico, ela, inconscientemente, (*re*)produz o próprio discurso jurídico, e isto ocorre justamente por conta de ser um funcionamento "possível graças ao mecanismo sempre presente da interpelação ideológica, no qual se apaga os processos de criação e surge como [se fosse] algo natural, aceito" (MELO, 2018, p. 64-65).

Compreender discursivamente estes funcionamentos da minissérie faz com que se possa deslocador e interpretar estes dizeres estabilizados da minissérie, ainda mais em discursos que se marcam como reprodutores de dizeres sociais, no sentido de que o que está sendo posto à visibilidade é a imagem que se tem de uma sociedade que buscar/quer justiça, mesmo que essa justiça seja realizada com as "próprias mãos" - discurso enunciado pelos sujeitos presos "(in)justamente"3. Dessa maneira, ao movimentar os dizeres do mundo, funcionando por meio de um querer estabilizador, na repulsa social de se assumir contra as corrupções judiciárias, a discursivização da minissérie, conforme observo, respaldado em minha pesquisa de mestrado<sup>4</sup>, funciona por um efeito "(não)ficcional" (MELO, 2018, p. 129). Isto é, ao mobilizar uma trama na qual o discurso da justiça, enquanto instituição controladora do social/jurídico, e o de justiça, enquanto desejo dos sujeitos sociais, se põem em relações de força, o discurso minisseriado, por mais que emerja e se sustente enquanto uma obra ficcional, também surge, em questão de projeção imaginária, "como um discurso que se imbrica com as condições de produção de realidade, de uma instituição que quer ocupar um lugar no espaço social" (MELO, 2018, p. 129).

Assim, ao se marcar em um lugar de dizer ficcional – por conta das relações de forças televisivas que a faz funcionar de deter-

<sup>3</sup> Abordarei, no decorrer do percurso de análise, sobre os sujeitos presos "(in)justamente", na mobilização da legitimidade do querer verdadeiro do Discurso jurídico.

<sup>4</sup> Cf. Melo (2018), subseção 4.2, página 124, titulada "BASEADO EM UMA HISTÓRIA REAL".

minada maneira –, e, ao mesmo tempo, *não* ficcional – justamente por apresentar/abordar assuntos que têm inscrição cotidiana como representações simbólicas da própria realidade – a, obra passa a produzir, por ela mesma, discursos de verdades, invisibilizando tanto suas determinações institucionais, constituintes dos discursos que funcionam dentro do *possível* de ser dito para uma minissérie televisiva em rede comercial aberta, no Brasil, quanto os dizeres que "necessitam" do discurso minisseriado para poder (*se*) dizer, como a mobilização da justiça enquanto representativa do discurso jurídico, ou simbolizando as ações próprias dos sujeitos (fazendo justiça com "as próprias mãos").

Dessa forma, ao recortar os conjuntos de *frames* 1, 2, 3 e 4, vê-se que as técnicas de produção minisseriada em uma estrutura repetitiva sequencial sustentam, discursivamente, a interrogação que funciona em *Justiça* (2016) quanto aos sentidos de justiça possibilitados pela justiça jurídica, mas que não chegam, propriamente, a questionar a justiça como instituição necessária e requerida para o "bom funcionamento social", demarcando os limites do próprio "poder dizer" da minissérie televisiva comercial aberta, que também tem seu lugar regulado pela instituição midiática empresarial .

Sobretudo, tanto o discurso minisseriado, *Justiça* (2016), e o discurso jurídico, no entremeio dos seus funcionamentos ideológicos e constitutivos, se colocam como discursos moralizantes. Assumem o lugar de instituições que se querem legítimas, estabilizantes, apontando/demarcando o que se quer como "certo" ou "errado", produzindo suas verdades a partir da sua relação com a sociedade.

Embora na citação – que trago logo na sequência – de minha dissertação, eu esteja falando das relações de forças entre as instituições religiosa, jurídica, jornalística, familiar e fílmica acerca da investigação dos casos de pedofilia cometidos pelo clero de Boston, no período de 2001/2002, retratados no filme então analisado, compreendo que o dizer que ali se materializa acerca de cada discurso institucional seja extensivo ao discurso minisseriado analisado, neste capítulo, e ao discurso jurídico nele/por

é produzido e estabilizado, mantendo a linearidade discursiva das instituições que se colocam como (re)produtoras de "boa conduta", a fim de estar em consonância com o mundo exterior e suas fronteiras institucionais. Esse mecanismo de (re)produção de verdades faz com que os dizeres moralizantes se coloquem em relação aos dizeres de outras instituições que também partem da "vontade de melhorar" o mundo, ou, em outras palavras, que partem de um imaginário acerca do mundo, por meio de um esforço civilizatório, que por se colocar como legítimo, surge como perpétuo, mesmo sendo um (e)feito estabilizador. Entretanto, essa vontade de verdade e de civilizar não funciona por meio de dizeres parafrásticos que mantêm os sentidos dos dizeres institucionais lineares, mas enfrenta a polissemia dos sentidos, dado ao funcionamento ideológico institucional que, no processo imaginário, autoriza a cada instituição a discursivizar sobre suas próprias verdades, de maneira particular (MELO, 2018, p. 85-86).

Enquanto o discurso jurídico constrói seu dizer verdadeiro, de acordo com suas filiações ideológicas, o discurso minisseriado também constrói seu dizer verdadeiro, sobretudo sobre o dizer verdadeiro do jurídico – o que nem sempre será igual/diferente. Para auxiliar este entendimento, recorro a Freud (2014), em *O mal -estar na cultura*, que aborda o lugar regulador, aqui, dos dizeres que se querem controladores da civilização.

Por um lado, o Discurso jurídico, representado pela *Justiça* (2016), surge como moralizador, de "boa conduta", uma vez que, de acordo com o que pôde ser observado no conjuntos de *frames* analisados, é validado no seu poder dizer/fazer da Instituição que o caracteriza, como os dizeres de autoridade, a possibilidade de prender um (*possível*) culpado. Por outro lado, o discurso da *Justiça* (2016) se torna, imaginariamente, inquestionável pelo seu dizer minisseriado, que, pelo dizer jurídico que ele visibiliza, torna as verdades jurídicas (*in*) questionáveis.

Esse jogo discursivo funciona porque a minissérie, ao produzir suas verdades, também é linear ao discurso de verdade da justiça como ação estabilizada e aceita de "prender" os culpados. Essa ação se torna inquestionável porque houve, por meio de um su-

jeito, o descumprimento da lei, a ruptura da normatização social, uma vez que "comete crime aquele que é culpado de transgredir, infringir, violar a lei, ou seja, para não cometer crime o sujeito é obrigado a cumprir a lei e cada um é responsável por esse cumprimento" (LAGAZZI-RODRIGUES, 1998, p. 59, grifos da autora). Mas ele se torna, ao mesmo tempo, inquestionável e questionável ao jogar com o alhures<sup>5</sup> dos casos, ou seja, o conjunto de frames 1 e 4 funcionam no efeito de que a lei se cumpriu, pois, os crimes realmente ocorrem, que é o caso do homicídio de Isabela<sup>6</sup>, cometido por Vinícius, em 2009 - no qual, até então, não recebia o nome de Feminicídio, sendo que este crime só foi previsto por Lei (Lei nº 13.104, de 9.3.2015) em 9 de março de 2015 -, e o caso da "eutanásia", realizado por Maurício, a pedido de Beatriz<sup>7</sup> – prática proibida pela legislação brasileira, pelo projeto de Lei 5058/05. Porém, este último caso, representativo do conjunto de frames 4, também coloca o dizer verdadeiro do discurso jurídico como questionável, pois, embora eutanásia não seja aceita - e aqui validou seu papel de civilizador e controlador da justiça –, a minissérie visibiliza que a mesma instituição que prendeu Maurício foi a que não investigou os processos constitutivos que efetivaram tal condição de produção, como no caso de Antenor, sócio de pai de Vinícius que, ao fugir do roubo cometido contra o sócio, atropelou Beatriz e fugiu sem dar os primeiros socorros.

Estes dois casos, discursivamente, possibilitam compreender como se constrói este dizer verdadeiro jurídico. Se, por um lado, o

<sup>5</sup> Lagazzi (2011), no "Análise de discurso: a materialidade significante na história", ao discutir sobre o alhures – termo desenvolvido por Pêcheux (1990), no texto "Delimitações, inversões, deslocamentos" –, explica que Pêcheux (1990) "mostra que só há possibilidade de deslocamento de sentidos quando temos o alhures, um outro sentido, realizado no mesmo espaço dos sentidos estabilizados, o que significa que esse outro ficará incomodando o que está legitimado". Neste trabalho, ao trazer o jogo do *alhures* dos casos, me refiro à produção de sentidos que cada caso produz em meio às regularidades – aqui, que se repetem – dos momentos em que os acusados aparem cometendo os crimes e sendo algemados pela primeira vez. Nos mesmos espaços de sentidos estabilizados há maneiras diferentes de os efeitos serem significados, decorrentes da representação de cada crime/sujeito-culpado no/para/pelo social.

 $<sup>\</sup>overline{6}$  Na trama, Isabela era noiva de Vinícius, que foi assassinada por ele, após ser pega traindo-o com o ex-namorado.

<sup>7</sup> De acordo com a minissérie, Beatriz é bailarina e esposa de Maurício que, após ser atropelada, ficou tetraplégica, pediu para ser morta, por meio da eutanásia, pelo marido, por não poder movimentar seus membros inferiores, logo, não podendo mais dançar.

discurso jurídico se valida enquanto lugar de autoridade, na atuação jurídica, em consonância da realização estabilizada de prender um assassino – o que se faz presente no caso retratado pelo conjunto de *frames* 1, sendo que Vicente, de fato, mata Isabela –, por outro lado, o discurso jurídico possibilita questionamentos por meio da sua ruptura em relação ao comprometimento com a justiça – o que pode ser visualizado no conjunto de frames 4, relativo ao caso Maurício e Beatriz. Isso porque, por mais que a eutanásia, perante Lei, seja proibida no Brasil, há processos significativos na construção das condições de produção da eutanásia na minissérie. Para que se chegasse até a decisão pela prática da eutanásia, antes houve um responsável por deixar Beatriz tetraplégica, que foi Antenor, sendo que este a atropelou e fugiu sem prestar os devidos socorros à vítima. Essas ações não foram devidamente investigadas, e mesmo que Maurício realmente seja culpado de tal ilegalidade (prática da eutanásia), a não averiguação da participação de Antenor faz com que esta verdade jurídica seja questionada, de certa forma, invalidada e desestabilizada, pois se coloca em jogo sentidos de justiça da justiça jurídica em relação a todos os sujeitos envolvidos em delito(s).

Nessa mesma perspectiva discursiva, os conjuntos de *frames* 2 e 3 configuram um efeito imaginário de questionamento acerca do discurso jurídico, pois *Justiça* (2016) apresenta a prisão dos casos de Fátima e de Rose como sendo, respectivamente, injusto, do ponto de vista jurídico, e, senão injusto, ao menos parcialmente injusto juridicamente. Na minissérie, Fátima é presa por tráfico de drogas, em uma "cena criminal" forjada por seu vizinho, Douglas<sup>8</sup>, após ela matar o cachorro dele, que havia atacado seu filhos. Já Rose, de origem negra, que estava numa festa na praia onde outros jovens, assim como ela, consumiram drogas, é revistada em uma "batida policial" e detida por tráfico de drogas, enquanto sua amiga Débora<sup>9</sup> e outros jovens brancos são liberados pelos policiais, sem revista.

Ambos os casos sinalizam para uma construção imaginária acerca do lugar do discurso jurídico em relação às ordens da

<sup>8</sup> Douglas, vizinho de Fátima, era o policial também responsável pela prisão de Rose, presente no conjunto de *frames* 3.

 $<sup>9\ {\</sup>rm De}$ acordo com os discursos posteriores da trama, Debora poderia ter ajudado Rose a não ser presa.

instituição, pois a minissérie discursiviza o que seja essa justiça, justamente porque nestes dois casos as personagens não haviam cometido um crime na perspectiva do que seja um crime jurídico, conforme o código penal. A cena criminal envolvendo Fátima foi "forjada", enquanto no caso de Rose houve uma indução do policial a criminalizá-la antes mesmo de este detectar que haviam drogas com ela numa festa de praia onde outros jovens também consumiam drogas. A atitude do policial de revistar jovens negros e liberar os brancos, estes sem revista ou interrogatório, sinaliza, antes, para uma criminalização prévia de um tipo racial em comparação a outro tipo racial, silenciando Rose e os demais jovens negros do lugar simbólico de vítimas e/ou suspeitas, e colocando -os no lugar social de criminosos.

De um lado, temos o discurso jurídico que se faz valer, porque, mesmo que o crime tenha sido planejado/forjado para lhe autuar, Fátima foi pega em flagrante com as drogas, sendo seus gritos de inocência silenciados. Nesse sentido, quanto ao caso Fátima, não é a ação policial em si que está sendo questionada pelo/no discurso da minissérie, tampouco a prática jurídica em casos de flagrante de porte de drogas, mas o valor das provas em jogo que, sendo falsas, invalidariam a ação jurídica, se (pudessem ser) observadas. De outro, temos uma ação policial sendo polemizada/questionada, pois a prisão de Rose não se dá pelo fato de as drogas, encontradas com ela, serem ou não consideradas suficientes para autuá-la como traficante. Dá-se muito mais pela condição racial dela, como sujeito negro, uma vez que no momento da "revista" policial estavam presentes em cena tanto brancos como negros, como já descrito, havendo o uso comum dos entorpecentes, e, mesmo assim, apenas os negros foram detidos, sendo os brancos liberados sem revista e/ou interrogatórios. Neste caso, o que se questiona é uma atitude individualizada de um policial, representativa de atitudes de preconceito contra negros recorrentes no cenário social. Logo, não se questiona a instituição policial em si, tampouco a jurídica, mas a atitude desviante de determinado sujeito institucional no cumprimento de suas funções institucionais. Entretanto, isso só é sabido porque a minissérie possibilita o acesso a essas condições de produção em termos de história narrada. E o fato de os policiais, participantes do funcionamento e cumprimento da Lei, ignorarem (tanto no sentido de desconhecimento como de negligência proposital) especificidades que contribuíram para a criminalização das personagens, como drogas forjadas na casa de Fátima e posse de drogas apenas para consumo de entretenimento com colegas, no caso de Rose, passou a validar os flagrantes como crimes.

É valido ressaltar que os casos dos conjuntos de *frames* 2 e 3 são referentes ao porte de drogas. No Brasil, a Lei 11.343, de 2006, conhecida como Lei de Tóxicos, diferencia o usuário do traficante.

Art. 1º Esta Lei institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas - Sisnad; prescreve medidas para prevenção do uso indevido, atenção e reinserção social de usuários e dependentes de drogas; estabelece normas para repressão à produção não autorizada e ao tráfico ilícito de drogas e define crimes (BRASIL, 2006, online).

Ao enunciar essa diferença, a Lei 11.343/06 afirma que o usuário não pode ser preso em flagrante e que sua pena é alternativa, podendo ser desde advertência, até prestação de serviços à comunidade ou cumprir medidas sociais. Já o traficante é considerado aquele que cultiva a matéria-prima, ou uma quantidade exuberante de drogas. No entanto, a Lei 11.343/2006, que tanto funciona por um querer/poder dizer que controla e ordena a sociedade, não prevê a classificação determinada de um usuário ou de um traficante, ficando, de forma subjetiva, à mercê, antes de tudo, da interpretação do policial que faz a abordagem, como nos *frames* 2 e 3, posteriormente, do juiz que enquadrará cada caso em uma categoria.

Nos dois casos (Fátima e Rose), discursivamente, o que se põe em questionamento é a *posição*-sujeito do policial Douglas, pois se a "perspectiva discursiva nos leva a considerar a instância jurídica como um dos elementos que compõem a organização social" (LAGAZZI-RODRIGUES, 1998, p. 52), o sujeito atuante desta instância também deveria estar em consonância a ela. Contudo, o que é visibilizado é o contrário. É posto à mostra um sujeito policial que forja a cena que incrimina sua vizinha Fátima, ao escon-

der drogas na casa dela, para prejudicá-la, depois que esta atirou em seu cachorro para proteger seus filhos, e, posteriormente, é ele, do lugar institucional/social de policial, que prende a personagem negra Rose e libera sem revista a personagem branca Débora, como procedeu com os demais coadjuvantes negros e brancos que participavam da mesma festa em que houve a ação policial. Além do mais, o que é posto em jogo de questionamentos transita entre a inocência ou a (*in*)justiça em relação aos casos Fátima e Rose e em como determinadas verdades jurídicas se materializam na/ pela prática policial/jurídica legalmente (*in*)justa.

De acordo com Lagazzi-Rodrigues (1998), respaldada em Miaille, há um sistema de relações que funcionam no efeito de sentido do discurso criminológico, tal como a obrigação, a coerção, o próprio discurso jurídico, colocando em funcionamento os deveres e os diretos dos sujeitos – o que os fazem acreditar mecanicamente nesta verdade –, que os determinam e, sobretudo, os individualizam. Assim, o discurso de culpabilidade

[...] é decorrência do sentido coercitivo da norma e está calcado no sentido da repressão, tendo na individualização da culpabilidade, sustentada pela "generalização da forma abstrata da norma e da pessoa jurídica", sua característica fundante (LAGAZZI -RODRIGUES, 1998, p. 58).

No caso da minissérie analisada, por mais que o discurso jurídico surja por um querer dizer de controlar e civilizar a sociedade de forma "igualitária" e os sujeitos tidos como culpados/criminosos sejam tratados de maneiras individualizadas, supostamente garantindo nisso a "igualdade" de direitos e deveres, de certa forma tal ideia de "igualdade" é balançada, considerando não somente o que já foi relatado, mas também que os quatro sujeitos envolvidos criminalmente nos casos abordados, em meio às suas dispersões e proximidades reais, receberam a mesma punição: ficaram presos por sete anos. De fato, no discurso da minissérie são determinadas práticas policiais e jurídicas postas em questionamento por omissão/negligência circunstanciais, o que não chega, propriamente, a desestabilizar as bases de sustentação das instituições policial e jurídica.

Aludindo a Freud (2014), para que os mecanismos de civilização não sejam questionados, é preciso que estes lugares regulados sejam reconhecidos. E é justamente pelo fato de estes mecanismos estabilizadores estarem em funcionamento na discursividade da minissérie – mesmo que por uma produção televisiva que surge em um lugar de querer (se) estabilizar, desestabilizando determinados dizeres/fazeres do discurso jurídico, ao mesmo tempo que os reforça –, que os lugares ocupados pelos sujeitos jurídicos, bem como os dizeres desses lugares, acabam por ser validados, apesar das problematizações lançadas, e "concernem" com o discurso de proteção da sociedade. Ainda mais que, segundo o autor, "reconhecemos como civilização todas as atividades e todos os valores que servem ao homem na medida em que colocam a Terra a seu serviço, protegem-no contra a violência" (FREUD, 2014, p. 87).

Discursivamente, compreendo que esses valores que servem ao homem surgem por meio de uma ilusão de querer dizer/fazer. Isso pode ser observado nos conjuntos de frames 1, 2, 3 e 4. No primeiro caso, o papel do discurso jurídico possibilita um imaginário de estar linear aos discursos moralizantes, civilizadores, porém, no segundo, no terceiro e no quarto, o que ocorre é que o querer dizer verdadeiro é invalidado enquanto controle da violência ou a serviço do sujeito. O que se colocou em visibilização, pela minissérie, é que ambas as prisões de drogas se invalidariam se houvesse uma investigação comprometida com o que, de fato, ocorreu, sendo que o caso abrangido pelo conjunto de frames 3 funciona mais pela discriminação racial do que realmente pelo porte de drogas. Já a decisão jurídica do caso 4 abre precedentes a questionamentos, tendo em vista que a prática da eutanásia levou o sujeito praticante à penalização, enquanto o causador do acidente que deixou a esposa de Maurício tetraplégica permanecera impune.

O discurso minisseriado acaba passando do seu lugar de fala de entretenimento e lazer para a projeção discursiva de um "denunciador social" que problematiza determinadas práticas institucionais jurídicas, em jogos de relações de força pela validação de seu próprio discurso, mas que não chega a interrogar as bases de

sustentação institucionais, chegando mesmo, inconscientemente, a reforçá-las como "necessárias" à manutenção da ordem social. Dessa forma, além de criar um imaginário acerca de si, a minissérie funciona por meio de um imaginário do dizer (que se quer) verdadeiro, colocando a narrativa em relação à sociedade. Assim, "para que as cenas conjugadas na veiculação sejam aceitas como realidade, precisam estar legitimadas" (PIMENTEL, 2008, p. 39). Além do mais, se constituiu como um dizer que "denuncia sem se comprometer", pela ideia de apenas representar, porque mostra, "pela (não)ficção, as relações de poderes, mas apaga a maneira com que está relacionada ao poder do lugar de onde fala, na submissão às regras, na (des)estabilização dos sentidos" (MELO, 2018, p. 171).

## TRAJETOS FINAIS

Para o analista de discurso, o momento do fechamento de sua análise, da sua interpretação, é um dos momentos mais cruciais da pesquisa, ainda mais que o escopo teórico-metodológico da Análise de Discurso francesa possibilita inúmeras intepretações, de base material, resultantes de maneiras diferentes de entrada analítica e de realização de recortes para construção corpus, embora não quaisquer umas. A proposta teórica de Michel Pêcheux buscava oportunizar sair do efeito de obviedade. Por isso, para este trabalho, em específico, da perspectiva materialista do discurso, e pela observação de dois incômodos enunciados no percurso analítico (primeiro: diz respeito à (re)produção discursiva da minissérie, que se quer à mostra, enquanto um discurso de querer/ poder dizer o verdadeiro sobre a sociedade, especificamente ao discurso jurídico; segundo: justamente, este dizer jurídico, presente na obra, que se coloca como verdadeiro, na medida em que é, ao mesmo tempo, questionado e reforçado pela própria minissérie), compreendo que o discurso jurídico, a justiça, materializados pelas ações dos seus sujeitos autorizados, como os policiais, e pelas Leis, é a verdade defendida por essa instituição que é representada pela minissérie.

O dizer verdadeiro jurídico é construído no *querer* civilizar, no controle das desordens sociais. No *corpus* investigado, materializa-se na representação de práticas contra o homicídio<sup>10</sup>, o tráfico e porte de drogas e a eutanásia, que se colocam como estabilizadas por conta do comprometimento e da efetivação dos dizeres/fazeres possíveis deste discurso, mostrando um "social tal como ele está significado na história" (ORLANDI, 2012, p. 93). Na passagem do discurso minisseriado do lugar ficcional, de entretenimento, para a projeção discursiva, a trama traz relações de "verdades" que são postas em conflitos no/quanto ao mundo social, desestabilizando, ao mesmo tempo reforçando, o discurso jurídico em relação à veracidade das realizações dos casos narrados e ao "real" comprometimento tanto com a justiça quanto com o mundo (*que se quer*) estabilizado.

Pela pergunta de análise, de que maneira o discurso minisseriado de Justiça (2016) produz os efeitos de verdades jurídicas, que sustentam o funcionamento dos casos narrados na minissérie, entendo
que o discurso minisseriado de Justiça (2016), além de produzir seu
próprio dizer acerca das verdades jurídicas, (re)produz dizeres já
determinados e estabilizados, constitutivos deste mesmo dizer, porém, na sustentação de uma obra, de um material técnico, essas (re)
produções configuram os efeitos de verdades jurídicas que se tornam tanto questionáveis quanto inquestionáveis. Ao mesmo tempo
que os mecanismos do discurso jurídico são apresentados/postos
à visibilidade, a minissérie ocupa um lugar de denúncia contra os
"deslizes" desta instituição, assumindo um lugar que se compromete com a moral, com o social, com a ideia de verdade.

Por fim, o discurso minisseriado, quanto ao *corpus* desta pesquisa, joga com o imaginário do sujeito-espectador do que seja a justiça, seja a jurídica ou a individual e social. Considero que a minissérie, além de projetar imagens que jogam com a (*des*)estabilização do querer dizer o verdadeiro do discurso jurídico, coloca a *Justiça* (2016) como se fosse uma verdade (*não*)ficcional que se *auto*-autoriza a discursivizar e visibilizar sobre qualquer que

 $<sup>10\,</sup>$  Optei por usar a palavra homicídio porque o assassinato de Isabela ocorreu em 2009, sendo que o feminicídio só passou a ser configurado crime em 2015.

seja o assunto, ainda mais se estiver em funcionamento social. No mais, o querer dizer verdadeiro de *Justiça* (2016) toma forma de um querer dizer verdadeiro da justiça, denunciando, civilizando, moralizando e sendo "justa", de maneira (que se quer) "imparcial", como reprodutora (ou resquícios) do imaginário estabilizado do verdadeiro do discurso jurídico.

### REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.343**, de 23 de agosto de 2006. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/\_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm>. Acesso em: 20 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 13.104**, de 9 de março de 2015. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm>. Acesso em: 20 de set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Projeto de Lei nº 5058**, de 13 de março de 2005. Disponível em: < http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=281681>. Acesso em: 20 de set. 2018.

FREUD, Signund. **O mal-estar da cultura**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Vallamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

LAGAZZI, Suzy. Análise de discurso: a materialidade significante na história. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues da; OLIVEIRA, Tânia Pitombo (Orgs.). **Linguagem, história e memória**: discursos em movimento. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. **A discussão do sujeito no movimento do discurso**. Campinas. 121 p. 1998. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

MELO, Heitor Messias Reimão de. **Jogos de legitimidade em/como relações de força institucionais na sustentação de verdades no/do discurso cinematográfico de Spotlight – Segredos Revelados (2015)**. Maringá. 186 p. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso:** princípios e procedimentos. 10 ed. Campinas: Pontes, 2012.

<b>Segmentar ou recortar?</b> In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). Lingu	ıís-
tica: questões e controvérsias. Série Estudos 10. Curso de Letras do Centro Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba. Uberada Fiube, 1984. p. 9-26.	de
PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos [1980]. <b>Cadernos de Estudos Linguísticos</b> , Campinas, n. 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.	_
<b>Semântica e Discurso:</b> uma crítica à afirmação do óbvio. Campina Editora da Universidade Estadual de Campnias,1997.	as:

PIMENTEL, Renata Marcelle Lara. **Versões de um ritual de linguagem telejornalístico**. Campinas. 368 p. 2008. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 

4

## A vingança discursivizada em Justiça

ODONIAS SANTOS DE SOUZA JUNIOR<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Meu interesse, neste texto, volta-se para sentidos de vingança produzidos na/pela minissérie *Justiça*. A escolha de se trabalhar com a vingança em tal produção audiovisual deve-se ao fato de ela constituir-se como um objeto investigativo que pode ser observado com frequência em diversas HQs – material este que tem sido por mim focalizado há algum tempo como pesquisador e também leitor de histórias em quadrinhos (HQs). E isso levou-me a objetivar compreender a discursivização acerca da vingança nesta minissérie.

Desenvolvo minha pesquisa fundamentado na teoria da Análise de Discurso (AD) francesa, fundada por Michel Pêcheux, sobretudo em trabalhos da pesquisadora brasileira Eni Orlandi. Discorrendo a partir desse campo teórico, trabalho o discurso, na perspectiva pecheutiana, enquanto efeito de sentido entre sujeitos (ORLANDI, 2012). Tendo em vista a materialização do discurso na língua – esta que se inscreve na história e que é passível ao equívoco, conforme explicita Orlandi (2012) –, os sentidos não significam sempre a mesma coisa e da mesma maneira, podendo vir a tornarem-se outros, de acordo com as condições em que são produzidos.

<sup>1</sup> Graduado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Participante do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte, da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: odoniasjunior@gmail.com.

Partindo do dispositivo teórico e analítico da Análise de Discurso, desenvolvi meu percurso no encontro e movência com aspectos da vingança discutidos por Nietzsche (1998), trabalhados também por Paschoal (2011) e Almeida (2016), e aspectos de justiça presentes no trabalho de Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998), além do próprio Nietzsche (1998). Posteriormente, mobilizo tais conceitos, em relações imbricadas (vingança-justiça), pela perspectiva discursiva materialista, de modo a responder, analiticamente, como a vingança é discursivizada em *Justiça*.

Na minissérie, vingança e justiça significam de forma diferente em cada história analisada. A relação entre os sujeitos e as posições discursivas por eles ocupadas também se diferem, em condições de produção também distintas. Contudo, o percurso analítico sinaliza para sentidos, tanto de vingança, quanto de justiça, que são produzidos distintamente, ora tendendo para o estabilizado, ora para a ruptura.

## ASPECTOS DA VINGANÇA E SUA RELAÇÃO COM A JUSTIÇA

Antes de adentrar propriamente no funcionamento discursivo de *Justiça*, norteado pelo questionamento de como a vingança é discursivizada em tal minissérie, abordo alguns aspectos da vingança apresentados por Nietzsche (1998), discutidos por Almeida (2016) e Paschoal (2011), e que mobilizo, posteriormente, na análise.

Almeida (2016) ressalta que, no pensamento nietzschiano, a vingança, num primeiro momento, se encontraria próxima à justiça. Ao tratar deste conceito, o autor indica que a vingança poderia ser também entendida como um desejo social, pois, no início do desenvolvimento do direito penal, a função da pena seria predominantemente retributiva. A justiça penal teria, nesse caso, como princípio o desejo de vingança (JIMÉNES apud ALMEIDA, 2016). Outro ponto de aproximação entre esses dois conceitos se basearia na ideia de troca, visto que a justiça seria "[...] retribuição e intercâmbio sob o pressuposto de um poderio mais ou menos

igual: originalmente a vingança pertence ao domínio da justiça, ela é o intercâmbio" (NIETZSCHE apud ALMEIDA, 2016, p. 94).

Entretanto, tal relação de proximidade se daria apenas, como se disse, no início do desenvolvimento da justiça, em sua origem. Almeida (2016) também pontua que, para Nietzsche, um ato de vingança poderia ser considerado moralmente bom em sociedades passadas, mas que na sociedade moderna ocidental, o mesmo ato poderia ser considerado imoral (moralmente ruim). Isso se daria devido a uma divergência do pensamento moral entre diferentes períodos. Moral compreendida, conforme o sentido apresentado por Madureira (2005) ao tratar do pensamento de Comte, enquanto princípios que orientam as ações dos sujeitos, a partir de distinções entre bom e ruim, certo e errado etc. Tal divergência ocorreria por conta da fluidez da moral, que se constitui de forma constante, conforme se constituem também os sujeitos.

Todavia, segundo Paschoal (2011), Nietzsche, com o desenvolvimento de sua filosofia, passaria a desconsiderar a origem da justiça como forma de retribuição, para considerá-la, em sua origem, a partir do princípio de equidade. Este princípio partiria de um sistema de troca, realizado por sujeitos² de poder mais ou menos equivalente, em que cada uma das partes daria à outra algo que ela (a outra parte) consideraria de maior valor. Nos estágios iniciais do desenvolvimento da humanidade, conforme Nietzsche (1998), o homem se caracterizaria como ser que mede valores, valora e mede. Para autor, é a partir da capacidade de mensurar que se desenvolvem sentimentos como troca, contrato, débito, obrigação e compensação, transpondo para as relações sociais o hábito de comparar, medir e calcular um poder e outro. O pensamento desenvolvido a partir de tal perspectiva, para o filósofo, leva à generalização:

[...] "cada coisa tem seu preço; *tudo* pode ser pago" – o mais velho cânon moral da justiça, o começo de toda "bondade", toda "equidade", toda "boa vontade", toda "objetividade" que existe na

<sup>2</sup> Ressalto que Nietzsche trabalha com a ideia de homem enquanto indivíduo (individual, indivisível etc.). Dada minha filiação teórica à Análise de Discurso, opto por trabalhar com a noção de sujeito, discutida por Orlandi (2012). O termo indivíduo, portanto, é utilizado apenas em menções diretas das discussões feitas pelo filósofo.

terra. Neste primeiro ponto, justiça é a boa vontade, entre homens de poder aproximadamente igual, de acomodar-se entre si, de "entender-se" mediante um compromisso – e, com relação aos de menor poder, forçá-los a um compromisso entre si (NIETZS-CHE, 1998, p. 60, grifo e destaques do autor).

Ainda sobre esta questão, Nietzsche (1998) aponta o criminoso como sendo aquele que se encontra em "dívida", pois além de não pagar pelos proveitos lhe concedidos, atentaria contra o seu credor, a comunidade na qual se insere.

Segundo Nietzsche (1998), vingança não seria sinônimo de justiça, ainda que houvesse, para ele, sujeitos "mascarando" a vingança como uma forma de justiça. A vingança consiste, para o autor, em uma reação negativa, praticada por "homens do ressentimento", que tem por objetivo reparar um sofrimento causado (por meio de um sofrimento mais ou menos equivalente) e buscar prazer no ato de "fazer-sofrer". Reação esta que buscaria também fazer prevalecer o ponto de vista do sujeito prejudicado, ao passo que a justiça se caracterizaria como uma ação positiva, que buscaria uma visão mais geral (do ponto de vista social) e impessoal.

De acordo com o autor,

em toda parte onde se exerce e mantém a justiça, vemos um poder mais forte que busca meios de pôr fim, entre os mais fracos a ele subordinados (grupos ou indivíduos), ao insensato influxo do ressentimento, seja retirando das mãos da vingança o objeto do ressentimento, seja colocando em lugar da vingança a luta contra os inimigos da paz e da ordem, seja imaginando, sugerindo ou mesmo forçando compromissos, seja elevando certos equivalentes de prejuízos à categoria de norma, à qual de uma vez por todas passa a ser dirigido o ressentimento (NIETZS-CHE, 1998, p. 64).

Nesse sentido, a justiça, no que tange à legislação, atua de modo a suprimir, ou administrar, o ressentimento e, por conseguinte, a vingança. Em outras palavras, o "objeto da vingança", entendido como o prejuízo causado de forma ilegítima, passaria a ser compreendido também a partir das leis e das normas daquilo

que a lei consideraria (in)aceitável. Nas palavras do autor:

segue-se que "justo" e "injusto" existem apenas a partir da instituição da lei (e não, como quer Dühring, a partir do ato ofensivo). Falar de justo e injusto em si carece de qualquer sentido; em si, ofender, violentar, explorar, destruir não pode naturalmente ser algo "injusto", na medida em que essencialmente, isto é, em suas funções básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter (NIETZSCHE, 1998, p. 65, grifos e destaques do autor).

Requer-se ressaltar que não considero "vingança" e "justiça" como se fossem sinônimos. O que faço é apresentar pontos possíveis de aproximação conceitual dos termos a partir dos autores mencionados, bem como os pontos possíveis de distanciamento. Vingança e justiça, portanto, são trabalhados como conceitos distintos.

Para Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998), "justiça" trata-se de um conceito normativo que possui um fim social. Os autores a compreendem como um conceito normativo devido à impossibilidade, apontada por eles, de defini-la em termos descritivos ou verificá-la empiricamente, sendo mais apropriado substituir o uso do conceito enquanto substantivo ("a justiça") pelo seu uso enquanto adjetivo (tal sujeito é justo, tal lei é justa etc.). Se a justiça não pode ser definida de forma descritiva, nem verificada empiricamente, o que tornaria uma ação, ou uma lei, (*in*)justa?

Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998) pontuam que a justiça está relacionada também ao direito legal e à moral. Em relação à moral, justo seria aquilo considerado moralmente bom, e injusto aquilo considerado moralmente ruim. Quando relacionada a leis, na chamada justiça formal, seriam justas as ações exigidas ou permitidas pela lei, enquanto as injustas seriam aquelas não permitidas.

Uma vez que aquele que viola a lei é, como vimos, injusto e aquele que respeita a lei é justo, é evidente que todas as ações legítimas são em certo sentido justas pois que 'legítimo' é o que o poder legislativo definiu como tal e nós chamamos 'justo' a todo o procedimento legislativo particular (ARISTÓTELES apud BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 662).

Sob a perspectiva aristotélica, a justiça se distinguiria ainda entre justiça distributiva e reparadora. A primeira voltar-se-ia para a "[...] distribuição de honras, de bens materiais ou de qualquer outra coisa divisível entre os que participam do sistema político" (ARISTÓTELES apud BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 662). A segunda, reparadora, se subdividiria ainda em justiça compensativa (que busca uma forma de reabilitar um equilíbrio que fora abalado por meio de uma compensação) e justiça corretiva (que busca incutir um castigo ao culpado). Em seu aspecto reparador, a justiça está "[...] mais especificamente ligada a situações em que uma pessoa, ao receber uma ofensa de outra de outra pessoa, pede a consequente reparação" (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 662).

Os autores ressaltam ainda que uma ação tida como justa, em determinada conjuntura, não corresponde necessariamente a uma ação moralmente boa. O conceito de justiça se constitui a partir de uma noção jurídica e, portanto, "agir de maneira justa é respeitar tudo o que as leis mandam, desde que elas tenham sido promulgadas por um soberano bastante forte capaz de fazê-las respeitar" (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 663).

A partir das considerações tecidas pelos autores consultados, pode-se pensar a justiça enquanto uma prática que, do ponto de vista do direito legal, é exercida em condições exigidas/permitidas por uma legislação determinada e, do ponto de vista moral, uma prática que busca fazer o que é considerado como "certo" ou "bom". Neste sentido, "justo" seria aquilo que é feito em conformidade com as normas legislativas em vigor (que também pode ser moralmente bom, ou não) e "injusto" aquilo que desvia, se posiciona contra essas mesmas normas.

## DISCURSIVIZAÇÃO DA VINGANÇA

Tomando como material de análise para esta pesquisa a minissérie *Justiça*, exibida pela Rede Globo em 2016, sob direção de José Luiz Villamarim e roteiro de Manuela Dias, focalizo os sentidos de vingança mobilizados pelos personagens em quatro histórias distintas. As histórias selecionadas apresentam sujeitos que foram prejudicados, de forma tida por eles (os sujeitos) como ilegítima. Sujeitos que foram lesados e que, portanto, buscam alguma forma de compensação por meio da vingança-justiça.

Analisei as histórias segundo a ordem em que são apresentadas na/pela minissérie. Por questões de organização, optei por nomeá-las de acordo com o nome dos personagens em relação à produção dos sentidos de vingança/justiça, sendo o primeiro nome referente à(o) personagem que fora prejudicado(a) e busca por uma reparação, e o segundo nome referente à/ao personagem responsabilizado por tal prejuízo.

Desse modo, apresento o processo de descrição e interpretação, trazendo os autores mencionados anteriormente para dialogar com a teoria discursiva, direcionando-me ao funcionamento discursivo a fim de poder, então, visibilizar os sentidos produzidos na/pela minissérie.

### 1ª História: Elisa e Vicente

A primeira história a ser analisada aborda a relação dos personagens Elisa e Vicente, apresentada já no episódio inicial da minissérie. Elisa é professora de um curso de Direito, em uma faculdade localizada na cidade de Recife, e mãe de Isabela. Vicente é filho de Euclydes, um dos proprietários da empresa de transporte coletivo da cidade, e, também, noivo de Isabela, morta a tiros por ele.

Tem-se a seguinte situação: em meados do ano de 2009, Vicente pede Isabela em noivado e ela aceita. Algum tempo depois, os funcionários da empresa de transporte iniciam uma greve, pois estão há dois meses com o salário atrasado. Euclydes, pai de Vicente, descobre que foi roubado por seu sócio, Antenor, anuncian-

do a falência da empresa. Vicente, que possui um comportamento agressivo e possessivo, ao ser informado da falência da empresa do pai, começa a consumir bebidas alcóolicas em excesso. No mesmo dia, à noite, Vicente decide ir à casa de Isabela para dizer a ela que eles se casariam independentemente de sua condição financeira. Ao chegar na casa da noiva, Vicente, alterado devido ao consumo excessivo de álcool, encontra-a tomando banho com o ex-namorado. Ao perceber a presença de Vicente no banheiro, a garota tenta explicar-lhe, desesperadamente, que nunca o havia traído antes. Vicente questiona, gritando, como Isabela pôde fazer tal coisa com ele em um momento tão complicado de sua vida. Elisa acorda com o som dos gritos e vai até o banheiro verificar o que está acontecendo. Ela chega ao banheiro no momento em que Vicente desfere uma sequência de tiros em Isabela, levando-a à morte - aos olhos de sua mãe. Vicente é condenado à prisão, em regime fechado, por homicídio, ficando preso por sete anos, sendo libertado em 2016, ano em que se concentra o desenvolvimento da narrativa da minissérie.

No começo do episódio inicial, há um diálogo entre Elisa e Heitor, seu namorado e reitor da faculdade onde ela atua como professora do curso de Direito. Durante tal conversa, a personagem afirma não poder manter um relacionamento afetivo entre os dois, pois, no dia seguinte ao diálogo, Vicente seria liberado da prisão e, então, Elisa, que passou sete anos fazendo aula de tiro, o mataria – assim como ele havia matado sua filha. Após expor seu pensamento, a personagem afirma que irá fazer "justiça" e, em seguida, é retrucada por seu namorado, que pontua o desejo da namorada como um ato de "vingança". A palavra "vingança" aparece, então, significando em relação com a palavra "justiça", a partir da projeção de um possível assassinato de Vicente (a ser efetuado por Elisa).

Dada a minha filiação à Análise de Discurso francesa, busco trabalhar o discurso enquanto efeito de sentido entre locutores. Sentido, este, constituído por indivíduos interpelados ideologicamente em sujeitos, via inconsciente.

Partindo do diálogo anteriormente descrito, temos Elisa como locutora e Heitor como seu interlocutor. O uso da palavra "justiça" significada como "a morte de Vicente", por Elisa, implica em significar como uma ação justa o possível assassinato, pois ela "tiraria a vida daquele que tirou a vida de sua filha". Dito de outra forma, por meio de um deslizamento discursivo, a "justiça" corresponderia a algo como "o pagamento de uma vida com outra vida". Portanto, "justiça" = "reparação". Tal sentido, no entanto, não corresponde, necessariamente, ao que comumente se entende por "justiça" nos termos da lei jurídica. Se o significado de "justiça" puder ser compreendido enquanto uma ação que é exigida/ permitida pela lei, então matar Vicente não seria considerado justo, tanto do ponto de vista legal quanto moral, visto que Elisa, na posição de civil, não possuiria permissão ou legitimação para fazê-lo. Da perspectiva jurídica, a "justiça" já havia sido feita, visto que o rapaz fora julgado e condenado, tendo ficado preso por sete anos, em regime fechado, pelo assassinato de Isabela, como indica Heitor. Até porque, o Art. 121 do Código Penal brasileiro, que se refere a homicídio simples<sup>3</sup>, prevê pena mínima de seis e máxima de 20 anos de reclusão.

O sentido de justiça estaria, assim, próximo àquele apontado por Nietzsche (ALMEIDA, 2016), em que o "objeto de vingança" (Vicente) passa a ser responsabilidade da legislação (exercida pelo Estado) e é aplicada ao rapaz uma pena de valor mais ou menos equivalente a seu crime cometido. A prisão de Vicente também estaria de acordo com os sentidos de justiça considerados por Aristóteles (apud BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998), pois teria como finalidade reestabelecer um equilíbrio (social) que fora abalado e infringir um castigo a um sujeito julgado culpado.

No nono episódio da minissérie, Elisa pergunta a Vicente se este não tem intenção de se vingar do antigo sócio de seu pai, Antenor, que o havia roubado e levado sua empresa à falência.

<sup>3</sup> O Feminicídio só passou a vigorar a partir da Lei Nº 13.104, de 9 de março de 2015, com o inciso VI acrescido ao art. 121, § 2° do Código Penal, lembrando que a prisão de Vicente se deu no ano de 2009, sendo solto em 2016, sete anos depois.

Neste diálogo, Vicente diz que "a justiça foi feita para acabar com a vingança". E, então, Elisa pergunta-lhe sobre o que fazer "quando a justiça não funciona". Vê-se funcionar, nesse jogo discursivo, lugares diferentes de enunciação, bem como posições-sujeito distintas, na compreensão, significação e defesa do que seria "justiça" para cada um dos personagens deste diálogo. Vicente diz do lugar social de alguém que acabou de cumprir uma pena de prisão em regime fechado pelo assassinato da filha de sua interlocutora, sendo esta interlocutora justamente a pessoa que lhe interroga sobre uma possível intenção de vingança por parte dele, em outra situação ilustrativa, mas com o ensejo, mesmo que inconsciente, de associação indireta ao caso por eles vivido. Na condição de quem já cumprira a pena, em regime fechado, determinada pela justiça, e que acabara de receber liberdade prisional, o sentido de justiça não poderia associar-se ao sentido de vingança, justamente porque tal associação voltar-se-ia a seu desfavor, alimentando o sentimento de vingança já presente e expresso, em outros momentos, pela sua interlocutora quanto a ele. O dizer de Vicente tende a uma associação de justiça a uma prática considerada legal, que funciona a partir daquilo que é legitimado pela lei, com o objetivo de manter a "ordem" (social) e que, portanto, seria uma prática em prol do bem comum. O sentido de justiça, portanto, se aproximaria daquele discutido por Nietzsche (1998), ao indicar que a justiça buscaria um predomínio de uma perspectiva que fosse geral (a da sociedade), enquanto que a vingança buscaria uma perspectiva particular (a do sujeito). Já o sentido produzido no/ pelo dizer de Elisa, no entanto, aponta um entendimento de justiça enquanto "retribuição na mesma moeda", que constituiria um ponto de aproximação com a vingança.

Como Nietzsche (1998) pontua, a "justiça" é feita a partir de uma relação de poderes, seja por meio de um acordo firmado entre aqueles que possuem poder mais ou menos equivalente, ou por meio de um acordo imposto por parte de um poder maior para com um poder menor (como o Estado e os sujeitos, por exemplo). O assassinato do rapaz, almejado por Elisa, aproxima-se mais da-

quele sentido de vingança apontado por Nietzsche (1998), também discutido por Almeida (2016), pois constitui-se como uma reação negativa (socialmente) em relação a um sofrimento causado de forma "injusta" ou ilegítima, que tem por finalidade uma compensação possibilitada por meio de um "fazer-sofrer", de forma "mais ou menos equivalente" em relação ao sofrimento "inicial", segundo o ponto de vista do sujeito ressentido (Elisa). Este sentido é apresentado em um diálogo entre Elisa e Heitor ao final do episódio inicial.

Heitor – "Matar esse rapaz não vai trazer sua filha de volta". Elisa – "Mas vai me dar paz".

A "paz" (que seria proporcionada pela morte de Vicente), neste caso, pode ser significada como uma espécie de "prazer", como aquele trabalhado por Nietzsche (1998), em relação ao "desprazer" de saber que Vicente seria libertado após permanecer "apenas" sete anos preso, o que, pela perspectiva do sujeito ressentido (Elisa), não era suficiente como penalidade, considerando o sofrimento por ele causado.

Essa "paz" pode ser compreendida, num primeiro momento, por meio do gesto de Elisa de preservar-doar os pertences pessoais de Isabela. Preservar os pertences de sua filha seria uma forma de manter suas lembranças e amenizar, talvez, o sofrimento de sua perda e a angústia sentida, por saber, via notícia de jornal, que Vicente seria libertado após "apenas" (na compreensão de Elisa) sete anos de prisão. Num segundo momento, tal "paz" pode ser compreendida como a libertação do sentimento que ela nutre por Vicente, pois, conforme a narrativa se desenvolve, a personagem afirma ter passado sete anos de sua vida pensando no rapaz, e aquilo que incialmente era busca por vingança/justiça transforma-se em outra coisa. Ambos os personagens passam a ter uma relação de proximidade e até de intimidade/afetividade. Relação impossibilitada de ser desenvolvida por conta da dor da morte de Isabela.

A "paz" que Elisa pensa ser possibilitada na/pela morte de Vi-

cente pode ter sido "encontrada", posteriormente, quando o rapaz morre em decorrência de um acidente de carro (ainda que não tenha sido ela a tirar-lhe a vida). Após a morte de Vicente, Elisa decide doar os objetos de Elisa, indicando que, para ela, a "história" deles havia chegado ao fim e que ela poderia "continuar" com sua vida.

É mostrado, no decorrer da minissérie, que Elisa é uma professora universitária que possui a titulação de PhD em Filosofia do Direito. Tal lugar social por ela ocupado tende(ria) a significá-la, na sociedade, como alguém supostamente detentora de conhecimento dos conceitos filosóficos acerca de justiça, inclusive criminal, portanto, como alguém a quem é permitido o dizer sobre "justiça". De tal lugar de compreensão jurídica, pode-se até cogitar que o tempo de prisão, de sete anos, possa ter sido insuficiente frente ao crime cometido, mas não se pode requerer que a penalidade para tal crime seja a mesma de sua vítima, considerando-se que nas leis brasileiras não há lugar para a pena de morte. Entretanto, do lugar de mãe, projetada, emocional e sentimentalmente, como/para posição discursiva - de fato, assumida de ambos os lugares (professora de Direito e mãe) -, a condenação e prisão, por sete anos, de Vicente não dá conta de cicatrizar a ferida aberta pela violação e supressão da vida da filha.

A morte de Vicente, significada por Elisa como "justiça", funcionaria, pela perspectiva de Nietzsche (1998), como uma forma de reparação, ou "pagamento", ao mal por ele causado, segundo o ponto de vista do sujeito ressentido. Matá-lo, portanto, proporcionaria a Elisa alguma forma de prazer, de satisfação pessoal.

Buscar prazer no fazer-sofrer de outrem por meio de uma ação reativa frente a um desprazer causado de forma (tida como) indevida, visando o predomínio do ponto de vista do sujeito ressentido, é, para Nietzsche (1998), uma característica de atos de vingança, não de justiça.

Considerando a heterogeneidade do discurso, como explicita Orlandi (2012), ainda que o dizer de Elisa seja sobre justiça, sua constituição é atravessada por outros sentidos que sinalizam (para) vingança. A vingança, neste contexto, é significada a partir

de um deslizamento de sentidos em relação ao conceito de "justiça", ao mesmo tempo em que os sentidos de justiça são construídos a partir de uma busca por vingança.

## 2ª História: Mayara e Kellen

Na segunda história a ser analisada, temos como centrais as personagens Mayara e Kellen.

Mayara é filha de Fátima, mulher que passara sete anos na prisão. A prisão de Fátima deu-se após esta matar um cachorro, que pertencia a seu vizinho, o policial Douglas, e que havia atacado seu filho. Considerando que o animal já havia invadido sua casa por diversas vezes e que poderia voltar a invadi-la novamente, podendo oferecer risco à segurança de seus filhos, matar o cachorro poderia ser, enquanto ação instintiva/protetiva dos filhos, justificável e moralmente aceita, ao menos sob a perspectiva de Fátima. Entretanto, sob a perspectiva de seu vizinho (dono do cachorro), Douglas, e de sua namorada, Kellen, a morte do animal produziu/mobilizou sentidos outros. Como dono do cachorro, ressentido pela morte do animal, o vizinho, incentivado por sua namorada, reagiu de forma vingativa, enterrando recipientes contendo drogas no quintal de Fátima e, em seguida, denunciando-a à polícia, de modo que a personagem fosse presa e sentisse, do ponto de vista dele, algo parecido com a dor de sua perda - embora humanamente considerado mais cruel, mais intenso e de maiores consequências.

Na cena narrada, Fátima é presa sob a acusação de tráfico de drogas. Se, no Brasil, o tráfico de drogas é tido como uma prática ilegal (não permitida) e prejudicial para a sociedade, a prisão de traficantes (sob o pressuposto de diminuição da violência, aumento na segurança etc.) seria tida como "justa", tanto do ponto de vista legislativo quanto moral. Entretanto, na situação de Fátima, cujas drogas foram "plantadas" em sua casa com a finalidade de incriminá-la, para ela e seus filhos, especialmente a filha Mayara, e, inclusive, sob o ponto de vista legal (jurídico) – embora o jurídico não a considerasse inocente por desconhecimento de que as

provas eram falsas –, a "justiça" não teria sido "justa", uma vez que as drogas foram forjadas e não pertenciam à personagem. Pelo próprio desconhecimento do cenário forjado, a Justiça (Instituição), que se quer justa, materializa a injustiça na/pela prisão de Fátima. Dessa forma, a injustiça materializa-se tanto na questão "(*i*)legal(lizada)" (provas falsas) quanto moral (ressentimento/vingança). Logo, a mesma justiça, que se quer justa, faz-se jurídica e moralmente *in*justa.

Retomando o pensamento nietzschiano, a prisão de Fátima se constitui como um sofrimento/desprazer ilegítimo e injustificado, tanto para ela quanto para seus filhos. A filha Mayara, "ressentida" pela prisão da mãe, passa então a buscar por uma forma de compensação e reparação em relação ao sofrimento causado à sua família. Durante o período que se seguiu à prisão de Fátima – que já havia perdido o marido, morto devido a uma briga de bar –, seu filho mais novo passou a morar na rua e sua filha, Mayara, começou a se prostituir (a prostituição ocorre, inclusive, na boate gerenciada por Kellen, que desconhece a verdadeira identidade de Mayara).

Em diálogo com sua mãe (após o cumprimento da pena de sete anos, por tráfico de drogas), Mayara afirma que, uma vez que Kellen havia "acabado" com sua família, ela, Mayara, "acabaria" também com Kellen, pois queria "justiça". Por meio do efeito discursivo metafórico, os sentidos de "justiça", em tal contexto, derivam para "acabar com a vida daquela que acabou com a minha vida/de minha família". No dizer de Mayara, a palavra justiça sinaliza para uma ação cuja finalidade seria "prejudicar na medida mesma em que se foi prejudicada", remetendo mais à vingança, nos termos apontados por Nietzsche (1988), do que à justiça (ainda que esta última possa ser significada como certa forma de retribuição ou de reparação, segundo a perspectiva do sujeito ressentido).

"Acabar" com Kellen, lhe infligindo um sofrimento mais ou menos equivalente, se constitui, no decorrer da minissérie, em fazê-la perder seu cargo de gerente na/da boate (local em que se realizava e gerenciava a prostituição) e ser abandonada/rejeitada pelo seu então namorado<sup>4</sup> e proprietário da boate – visto que estas são

<sup>4</sup> Neste ponto da minissérie, Kellen já havia rompido seu relacionamento com o policial Douglas e iniciado um novo relacionamento com o proprietário da boate, Celso.

mostradas como coisas valorizadas por Kellen. No décimo quarto episódio há um diálogo entre Mayara e Kellen, no qual a garota ressentida explicita os motivos pelos quais teria buscado meios de prejudicar sua interlocutora. Após a explanação, Kellen responde:

Kellen – "Tu já veio pra cá com a intenção de te vingar". Mayara – "Claro. E eu consegui".

A ação de Mayara é associada, discursivamente, pela personagem, ora à vingança, ora à justiça. A garota, ressentida pela prisão injusta de sua mãe (assim como pelas consequências dessa prisão), busca por uma forma de compensação que se pensa poder ser conquistada por meio de um prejuízo "mais ou menos equivalente" para com aquela que lhe prejudicou. Podemos visualizar tal busca, partindo da discussão feita por Nietzsche (1998), como uma reação negativa que tenta fazer prevalecer o ponto de vista do sujeito ressentido e não uma tentativa de reestabelecer certo equilíbrio social que fora alabado, que seria uma das marcas da justiça apontada por Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998). Ao mesmo tempo, para Mayara, que cresceu sem os cuidados de sua mãe (que havia sido presa injustamente, pois não era traficante), alguma forma de punição deveria ser aplicada à Kellen, que teve participação na incriminação de Fátima (ação moralmente injustificável e juridicamente ilegal).

Os sentidos de justiça, desenhados na minissérie, por sua vez, são transportados de lugar, produzindo um efeito de deslocamento. A prisão de Fátima soa, do ponto de vista legal, social e moral como injusta, visto que as drogas não pertenciam a ela, e matar o cachorro pode não ser legalmente aceito, mas seria possivelmente justificável em âmbito jurídico e certamente justificável em âmbito moral e social, uma vez que foi a forma encontrada, no desespero materno, de proteger seus filhos, ainda mais se considerada a contínua ameaça que o cachorro do vizinho representava, por negligência do dono. A "justiça" é, assim, significada, no/pelo discurso da minissérie, menos pela legislação, que seria, nesta situação, in-

justa, e mais por uma orientação moral do(s) sujeito(s). Todavia, esse "transporte" (e não propriamente deslocamento) de lugar de personagens e cenários entre os territórios do certo e do errado, do bom e do ruim, do justo e do injusto, na discursivização de *Justiça*, não chega a promover uma desestabilização da instituição jurídica em si, que segue sendo detentora dos sentidos de justiça disciplinar, normatizadora e normalizadora, na formatação, promoção e manutenção do "bom sujeito", integrado às regras e normas sociais. Apenas põe em questionamento cenários e sujeitos que transitam por tal Instituição. Logo, o problema não estaria na Instituição em si, mas em determinados sujeitos desviantes.

#### 3ª História: Débora e Oswaldo

A personagem Débora é uma professora da educação infantil que fora estuprada, quando participava de festividades carnavalescas em vias públicas de Recife, por um homem desconhecido que, posteriormente, viria a ser identificado pelo nome de Oswaldo.

Ao narrar o estupro em diálogo à sua amiga Rose – esta, personagem negra, que ficara presa por sete anos por porte ilegal de drogas, detida em uma festa na praia, embora fosse apenas consumidora como outros usuários liberados na revista policial –, Débora comenta que o estuprador não havia sido detido pela polícia e, quando questionada pela amiga sobre o que desejaria fazer a respeito, afirma que gostaria de encontrá-lo e "fazer justiça".

A partir das considerações discorridas anteriormente, seria possível afirmar que a "justiça" não teria sido "feita", tanto do ponto de vista legal quanto moral, já que o sujeito infrator permanecera impune e o sujeito ferido não teria sido recompensado de nenhuma forma. Quando Débora diz "querer justiça", o termo "justiça" desliza para sentidos possíveis: 1. a imputação de uma pena criminal ao estuprador, conforme prevê a lei<sup>5</sup>, e 2. algum tipo de retribuição e compensação, a partir do entendimento da

<sup>5</sup> O Art. 213 do Código Penal brasileiro prevê pena de reclusão de seis a dez anos para casos de estupro. Se o estupro resultar em lesão corporal grave ou a vítima tiver idade abaixo de dezoito anos, a pena constitui-se em reclusão de oito a doze anos (BRASIL, 2017).

personagem do que é "certo" e "errado" (que poderia ter ou não relação com aquilo que é determinado legalmente).

A palavra vingança aparece apenas posteriormente no dizer de Débora, em um diálogo com seu marido, Marcelo. Durante uma discussão com ele, Débora desculpa-se por "querer se vingar". Neste momento, os sentidos de vingança começam a jogar com os sentidos de justiça. Marcelo que, desde o princípio, manifesta-se contrário à busca da esposa por localizar o estuprador, aponta para um possível rompimento de sua relação com Débora, afirmando que ambos desejariam coisas distintas. Enquanto, para ele, seu desejo seria o de construir uma família, Débora desejaria, conforme sua compreensão, apenas vingança. Ao apontar o desejo de vingança como uma justificativa para o término de sua relação, Marcelo significa a vingança como algo (moralmente) desviante ou errado, na medida em que significa como (moralmente) correto ou certo, "esquecer" o estupro e construir uma família. A impossibilidade de o casal continuar junto, nesse caso, é sinalizada na/pela divisão, posta discursivamente em seu dizer, entre dois lados: o normativo e conformado (defendido por Marcelo) X desviante e inconformado (manifesto por Débora).

No decorrer da narrativa, Débora consegue finalmente encontrar o homem que a havia estuprado, um pintor de fachadas chamado Oswaldo. Ao ter conhecimento da localização da empresa na qual Oswaldo trabalhava, Débora dirige-se até o local e passa a segui-lo. Passado algum tempo, Oswaldo percebe que está sendo seguido e, quando vê a oportunidade, joga Débora para dentro de seu carro. Há uma rápida discussão entre os dois e, então, ele começa a ameaçá-la, dizendo que irá violentá-la novamente. Débora consegue escapar. Posteriormente, ela solicita a ajuda de sua amiga Rose e do namorado desta, que envia dois rapazes para acompanhá-la em sua busca.

Em conversa com Rose, Débora diz que "irá fazer justiça" ou que irá "pelo menos tentar", e que deseja que o estuprador seja preso. O "desejo de prisão", expresso pela personagem em tal conversa, sinaliza justiça pelo seu aspecto formal/judicial, de modo

que "justo" remete à ação, por parte de Débora, de "entregar" Oswaldo à polícia para que ele fosse preso. Assim, podemos significar, neste diálogo, a justiça enquanto certa forma de punição, decretada e executada pelos respectivos agentes da Lei (juízes, policiais etc.), a um sujeito que infringe as leis e abala o equilíbrio, ou a ordem social, pensando na/pela discussão de Bobbio, Matteucci e Pasquino (1998).

Mais adiante na narrativa da minissérie, Oswaldo é (re)encontrado por Débora, desta vez, acompanhada pelos dois homens enviados pelo namorado de Rose. O estuprador é levado a um edifício aparentemente abandonado, localizado no beco onde havia estuprado Débora e mais uma garota, onde ele é, então, espancado. Na última discussão entre os personagens, Débora diz a Oswaldo que ele irá "pagar" pelo que fez. Já muito ferido, o estuprador pede a Débora para que seja entregue à polícia, mas adverte-a que, logo que sua pena chegasse ao fim, ele iria procurá-la para violentá-la novamente. A discussão termina com Débora matando Oswaldo com vários golpes, utilizando um cano. Após matá-lo, Débora deixa a cidade de Recife, em busca de outro lugar para viver. Contudo, a personagem deixa para trás um bilhete, próximo ao cadáver de Oswaldo, no qual ela coloca-se como responsável pela morte do homem e que, ainda que muitos interpretem como "vingança", sob sua perspectiva, ao matá-lo, ela teria feito "justiça". Os sentidos de "justiça" e "vingança" se imbricam em torno da morte de um estuprador executada pela mulher que fora por ele estuprada. Dito de outra forma, temos vingança e justiça significando ao mesmo tempo, aproximando-se na medida mesma em que se distanciam. Os sentidos mobilizados no caso de Débora ficam abertos à interpretação, seja por parte dos demais personagens, seja por parte do espectador que assiste à minissérie.

Se se considerar que Oswaldo permanecia sem punição por mais de um caso de estupro e que, mesmo que fosse preso, ele pudesse, quando solto, continuar a estuprar impunemente outras mulheres além de Débora, matá-lo poderia ser, ao menos em termos morais, interpretado como uma ação possível de ser aceita, pois evitaria que Oswaldo violentasse outras mulheres. Neste caso, evitar que outras mulheres fossem violentadas assumiria uma perspectiva mais "geral" do ponto de vista social e do bem comum em relação à perspectiva particular que seria normalmente buscada pela vingança. Desse modo, os dizeres em jogo, nesta situação, poderiam ser significados tanto como justiça quanto como vingança. Mas ao mesmo tempo, os sentidos produzidos por Débora não corresponderiam, necessariamente, àquilo que comumente se entende por vingança, tampouco ao que se entende por justiça. Os sentidos deslizam para outro lugar, constituindo-se como uma espécie de dilema moral: entregar Oswaldo para a polícia, sob a possibilidade de ele ser solto e continuar a estuprar novamente, ou matá-lo e impedir que mais mulheres fossem violentadas? Matar, neste caso, poderia ser uma ação destituída de culpabilidade criminal e moral do sujeito praticante, mas seria destituído de culpabilidade religiosa e emocional no tempo cronológico e histórico presente e futuro?

#### 4ª História: Maurício e Antenor

Na última história analisada, focalizo os sentidos de vingança mobilizados na relação entre Maurício e Antenor.

Maurício, casado com uma dançarina de nome Beatriz, é apresentado como contador na empresa de transporte coletivo da cidade de Recife, cujos proprietários são Euclydes e Antenor. Em determinado momento, os funcionários da empresa de transporte anunciam uma greve geral devido ao atraso de salário que durava dois meses. Ao que tudo indicava, o dinheiro que deveria ser utilizado para pagar os funcionários teria sido roubado/desviado por Antenor, que se preparava para sair do país. No percurso entre sua casa e o aeroporto, Antenor, ao ultrapassar um ônibus, atropela uma mulher que saía de um teatro. Após o impacto, Antenor desce do carro, vê a situação e retorna ao veículo, saindo do local sem prestar socorro. A mulher atropelada era Beatriz, esposa de Maurício, que, devido ao impacto e à longa espera por atendimento, ficara tetraplégica.

No quarto de hospital, Maurício conta à sua esposa que ela não poderia mais mover nenhum músculo abaixo do pescoço, por conta da lesão sofrida na coluna. Beatriz pede para seu marido matá-la, pois afirma que não conseguiria viver daquela forma. Algum tempo se passa e Maurício atende ao pedido de Beatriz, concedendo-lhe uma eutanásia. Em seguida, o contador é preso.

Uma vez que Maurício cumpre sua pena, ele procura seu amigo Celso (dono da boate, já mencionada na segunda história analisada), com o objetivo de "acabar" com Antenor, sujeito responsável pelo sofrimento causado a ele e à sua esposa. Maurício indaga o amigo acerca das informações que possui sobre Antenor. Celso indica que possui as informações "necessárias" a Maurício, mas que, contudo, não seria possível matar Antenor. Ainda que a palavra "vingança" não tenha aparecido no dizer do personagem, os sentidos construídos, neste contexto, remetem a uma atitude que pode ser interpretada como vingativa, a partir das discussões de Nietzsche (1998) e Almeida (2016).

Maurício procura Antenor, dizendo que deseja apoiar sua candidatura a governador do estado de Pernambuco. Passado algum tempo, Maurício compra para Antenor, com o dinheiro deste, um helicóptero, o qual sabota, a fim de que este caia, objetivando um acidente que levasse o candidato a óbito. Antenor sobrevive ao acidente e Maurício decide não mais matá-lo. Em diálogo com Celso, Maurício afirma "querer", ainda, "acabar" com Antenor, e prossegue dizendo que "Vivo, ele [Antenor] sofre mais do que morto". A utilização da palavra "acabar" que, até o acidente de helicóptero poderia ser lida como sinônimo da morte de Antenor, seguida da verbalização da intenção de Maurício de fazer sofrer aquele que lhe fizera sofrer, sinaliza sentidos da vingança, apontada por Nietzsche (1998), ainda que a palavra "vingança" não apareça em sua fala.

Em certo ponto da narrativa, o sentido produzido pela palavra "acabar", presente no dizer de Maurício, que poderia ser interpretada como "vingança", desliza para outro lugar na medida em que o personagem busca outra forma de fazer com que Antenor sofra. Maurício aproxima-se de Vânia, esposa de Antenor, auxiliando-a a

denunciar o marido pelos diversos crimes cometidos do lugar social de político (corrupção, lavagem de dinheiro etc.). Após a denúncia, Vânia esconde-se em um hotel e Antenor encontra-a. O casal discute. Antenor arremessa uma garrafa na direção da esposa e quebra o vidro da janela do quarto. Vânia conta-lhe sobre seu envolvimento afetivo com Maurício. Antenor retira o cinto de sua calça e avança em direção à esposa. Vânia recua e acidentalmente cai pela janela quebrada, morrendo na queda. Antenor retira-se do local. Algum tempo se passa. A polícia investiga as câmeras do hotel, descobre que Antenor estava no local e leva-o em prisão preventiva pela morte de sua esposa. Uma nova investigação em sua casa encontra documentos que confirmam as denúncias feitas por Vânia.

No último diálogo entre os personagens, Maurício explica que teria buscado fazer com que Antenor fosse preso, motivado pelo acidente que deixara sua esposa tetraplégica. "Acabar" com Antenor, com o objetivo de fazê-lo sofrer, ou até mesmo matá-lo, poderia ser interpretado, num primeiro momento, como sinônimo de "se vingar". Entretanto, "acabar" com Antenor, agindo de modo que ele fosse preso e condenado por crimes que teria praticado, poderia ser entendido como "justiça", ou como uma ação justa, do ponto de vista legal (pois ele viria a ser julgado e condenado pelos crimes cometidos do lugar de político) e também do ponto de vista moral (pois seria o "certo" a se fazer).

Nesta situação, ao menos em termos discursivos, os sentidos construídos poderiam funcionar para vingança ao mesmo tempo que para justiça, por meio do verbo "acabar". Assim, o enunciado "Eu quero acabar com ele", produzido por Maurício, funciona discursivamente, por sua constituição contraditória, conforme pressuposto da contradição discursiva, observada por Pêcheux (2008), pois tem presente em sua constituição tanto sentidos de vingança quanto de justiça se dando ao mesmo tempo, no mesmo lugar. Em tal enunciado se mantém viva a presença do desejo individual do sujeito por "justiça/vingança".

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O percurso teórico-analítico foi desenvolvido tendo como principal objetivo compreender a discursivização acerca da vingança na/pela minissérie *Justiça*, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2016, movido pelo incômodo interrogativo de como tal discursivização se dava. Partindo de tal objetivo, o *corpus* foi construído a partir das histórias e das relações entre sujeitos que mobilizam sentidos de vingança, sempre em jogo com os sentidos de justiça. A análise foi desenvolvida no movimento de ir e vir à teoria discursiva e aos referenciais colocados em diálogo, no percurso investigativo, pela Análise de Discurso francesa, fundada por Michel Pêcheux.

Por meio da análise foi possível visualizar determinadas regularidades conteudistas e discursivas presentes na produção dos sentidos de vingança-justiça, ainda que tais sentidos se deem de forma distinta em cada história. Os sentidos visibilizados, no/ pelo funcionamento de regularidades, sinalizam ora para o estabilizado, sedimentado, ora para o desestabilizado, pontuando uma possível ruptura àquilo que é normalmente aceito, o que não significa ruptura com a Instituição em si, produtora da regularização/regulamentação.

Nas quatro histórias há, retomando o pensamento de Nietzsche (1998): sujeitos submetidos a alguma forma de desprazer/sofrimento, tida por eles como injustificável (Elisa/Isabela, Fátima/Mayara, Débora, Maurício/Beatriz); sujeitos ressentidos que reagem ao desprazer, buscando alguma forma de prazer/reparação e fazendo sofrer aquele que lhe prejudicou (Elisa, Mayara, Débora, Maurício); e sujeitos responsáveis pelo sofrimento/desprazer/prejuízo (Vicente, Kellen, Oswaldo, Antenor).

Os sentidos de vingança são visibilizados em discursos de sujeitos ressentidos, que objetivam fazer sofrer, ou prejudicar, de forma "mais ou menos equivalente", quem lhes prejudicou, buscando um predomínio da perspectiva do sujeito ressentido. A vingança é sinalizada em enunciados como "eu vou matar ele", "ela

acabou com nossa família, [por isso] eu vou acabar com ela", "tu vais pagar pelo que fez" e "eu quero acabar com ele". Em tais enunciados, a vingança tende para o estabilizado, no sentido de "fazer sofrer a quem me fez sofrer".

Por sua vez, os sentidos de justiça são também visibilizados nos mesmos contextos em que os de vingança, podendo ser significada como a morte de tal sujeito, ou a perda de coisas estimadas por outro, remetendo uma reparação/punição para com o sujeito que prejudica outrem. A "justiça" é explicitada em enunciados como "eu quero justiça", "eu vou fazer justiça", "alguns podem chamar de vingança, eu chamo de justiça". Especialmente na história de Maurício, não há utilização das palavras "vingança" e "justiça". O que há é um uso recorrente da palavra "acabar" que, neste caso, sinaliza tanto para vingança – pois Maurício visava prejudicar Antenor pela tetraplegia de Beatriz – quanto para justiça, tendo em vista que a forma de o prejudicar deu-se pela denúncia aos crimes cometidos por Antenor do lugar social de político.

A minissérie trabalha os sentidos numa relação de jogo, em que vingança e justiça são sujeitas ao equívoco. *Justiça* não coloca em questão a "Instituição Justiça", mas interroga sentidos mobilizados por determinados sujeitos em determinados contextos, tanto no que tange aos personagens da minissérie, quanto aos espectadores que a assistem.

#### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Diogo H. A. **A "História dos Sentimentos Morais" e a origem da Justiça como Equidade, em Humano, demasiado humano I, de Friedrich Nietzsche**. 2016. 117 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. 11.ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998. v.1.

BRASIL. **Código penal**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. Disponível em: <a href="http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo\_penal\_led.pdf">http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo\_penal\_led.pdf</a>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela

Teixeira. Direção artística: José Luiz Villamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

MADUREIRA, Maria de Annunciação. Elementos da Filosofia de Auguste Comte. **Verinotio**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 1-26, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. 10 ed. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso**: estrutura ou acontecimento. 5 ed. Campinas: Pontes, 2008.

PASCHOAL, Antonio E. Nietzsche e Dühring: ressentimento, vingança e justiça. **Dissertatio**, v. 33. Pelotas: UFPel, 2011. p. 147-172.



## 5

# Elementos/procedimentos da linguagem cinematográfica na constituição discursiva de *Justiça*

BIANCA LUIZA MARÇAL MELCHIOR<sup>1</sup>

A minissérie *Justiça* (2016), de Manuela Dias, composta por vinte episódios, dedicou cinco deles a cada uma das quatro histórias que envolveram quatro personagens presos no mesmo dia, acusados de tráfico de drogas e assassinato. No segundo episódio é apresentada a história da personagem Fátima, interpretada por Adriana Esteves. É deste episódio que eu parto para a construção do meu *corpus* de análise, centrado no retorno de Fátima a sua casa depois de permanecer presa por sete anos, condenada por tráfico de drogas.

Fátima é apresentada na minissérie como uma empregada doméstica, aparecendo logo no primeiro episódio como funcionária de Elisa, personagem do episódio de abertura que focaliza o caso Vicente, noivo que atira e mata a filha de Elisa dentro de sua própria casa. Tal aparição de Fátima no episódio dedicado ao caso Vicente já dá indícios de como as quatro histórias estão entrelaçadas ao longo de toda a minissérie<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá. Participante do GPDIS-CMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. Foi bolsista PIBIC-CNPq/UEM, tendo desenvolvido o Projeto PIBIC "Do roteiro ao filme, a representação imaginária de artista em *Cisne negro*" (2017-2018). E-mail: biancalmm09@gmail.com. 2 Embora meu foco não seja para tal entrelaçamento, considero pertinente tal descrição, pois ela diz acerca das condições de produção da minissérie.

Mãe de duas crianças, Fátima é casada com Waldir, um motorista de ônibus, e vive uma vida simples em sua casa humilde. No decorrer do episódio dois, que recorto para construção do meu *corpus*, ocorre um encadeamento de situações, para além do controle da personagem, que fazem com que seu marido seja demitido e, logo depois, na mesma data, esfaqueado e morto em uma briga de bar.

Ao final da noite, do mesmo dia em que perde o marido, o seu filho mais novo, Jesus, é perseguido pelo cachorro do vizinho da família, o qual já havia criado problemas anteriormente. O menino é atacado, fazendo com que Fátima pegue a arma de fogo que tem em casa e atire no animal. No desenrolar do episódio, somos apresentados ao vizinho Douglas, um policial e também o dono do cachorro. Na manhã seguinte à Fátima atirar no animal, policiais estão na casa da protagonista fazendo uma revista. No quintal de Fátima é encontrado um pote contendo drogas. A polícia, então, leva Fátima, algemada, na frente dos filhos pequenos, até a delegacia. Separados da mãe e sem terem com quem ficar ou para onde ir, o menino vai morar na rua, sobrevivendo de pequenos delitos, e a menina passa a viver da prostituição, agenciada pela então namorada do policial que prendara a sua mãe. Vazia, a casa da família fica abandona.

Na delegacia, Fátima segura uma placa onde se veem as inscrições de seu nome e o artigo no qual está sendo enquadrada.



Frame 1: Momento do registro de Fátima como presidiária

O art. 33, no qual Fátima está sendo enquadrada, pertence à Lei Nº 11.343, de 23 de agosto de 2006, que instituiu o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas (SISNAD). Tal artigo prevê reclusão de cinco a quinze anos para quem

importar, exportar, remeter, preparar, produzir, fabricar, adquirir, vender, expor à venda, oferecer, ter em depósito, transportar, trazer consigo, guardar, prescrever, ministrar, entregar a consumo ou fornecer drogas, ainda que gratuitamente, sem autorização ou em desacordo com determinação legal ou regulamentar (BRASIL, 2006, online).

A minissérie não explicita a quanto tempo de prisão Fátima foi condenada, focalizando, apenas, o período pelo qual esteve presa, ou seja, sete anos – mesmo período cumprido pelos outros três personagens que foram presos no mesmo dia que ela, e que protagonizaram os demais casos abordados em *Justiça* (2016).

Posta em liberdade sete anos depois de ser condenada e presa, Fátima retorna a sua casa. As cenas³ que compõem a chegada e o reencontro de Fátima com a casa em que fora presa, na frente dos filhos, tem duração de cerca de 4 minutos. No entanto, me deterei a apenas duas cenas específicas desta sequência de cenas, abrangendo em torno de 2 minutos e meio. Meu recorte se inicia, especificamente, no momento em que Fátima aparece parada em frente a sua casa, e vai até o momento em que ela sai para o quintal, no fundo da residência, após ter entrado e observado o imóvel vazio.

Esse conjunto me chamou a atenção pela forma como elementos/procedimentos cinematográficos participam da constituição

<sup>3</sup> No Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Jacques Aumont e Michel Marie (2012) trazem a seguinte explicação sobre a cena filmica: "[...] no emprego corrente da palavra, a cena de filme é um momento facilmente individualizável da história contada (como a sequência). A 'grande sintagmática' (Mertz 1968) definiu a cena como uma das formas possíveis de segmentos (=conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte – enquanto a sequência mostra uma ação seguida, mas com elipses. (Tal definição é difícil de ser aplicada, pois no mais das vezes é difícil apreciar se, de um plano ao plano seguinte, a continuidade temporal é perfeita ou não)" (AUMONT; MARIE, 2012, p. 45). Como este texto considera elementos/procedimentos cinematográficos na construção da discursividade da minissérie Justiça (2016), material tomado para análise, considero relevante a compreensão de cena em tal contexto, de modo a observá-lo, posteriormente, funcionando na minissérie.

discursiva da minissérie *Justiça* (2016) quanto aos sentidos de (*in*) justiça em torno do caso Fátima. Estou considerando, neste texto, como elementos/procedimentos da linguagem cinematográfica na constituição discursiva da minissérie *Justiça* (2016) especificamente a trilha sonora e ruídos (como o som do vento, passos de pessoas, o balançar das folhas nas árvores), o tipo de enquadramento e plano, assim como a (não) movimentação da câmera.

Nesse sentido, objetivo analisar a forma como determinados elementos/procedimentos da linguagem cinematográfica participam da discursividade sobre (*in*)justiça no caso Fátima apresentado na minissérie investigada, e interrogo, analiticamente, que efeitos de justiça/injustiça advêm de tal composição.

#### ELEMENTOS/PROCEDIMENTOS CINEMATOGRÁFICOS

Antes de apresentar o meu trajeto analítico, trago determinados elementos e procedimentos<sup>4</sup> da linguagem cinematográfica que serão, em parte, suscitados na análise da minissérie *Justiça* (2016).

Marcel Martin (2005), em seu livro *A linguagem cinematográ- fica*, escreve:

Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemnte, uma contradição de sua qualidade de arte (MARTIN, 2005, p. 22).

Quanto ao processo de escolher determinados instrumentos para um olhar mais crítico de uma obra, Aumont e Marie (2004) consideram, em *A análise do filme*, que

o olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especificamente por tal mo-

<sup>4 &</sup>quot;Procedimentos" podem ser associados à execução dos "elementos" cinematográficos que narram, constroem uma determinada cena.

mento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação (AUMONT; MARIE, 2004, p. 11).

Por se tratar de um conjunto de cenas com duração de dois minutos e meio, escolhi alguns dos elementos mais fortes presentes neste recorte da série, a fim de conseguir obter uma conversa entre a Análise de discurso e o cinema.

De acordo com Aumont e Marie (2004), em seu livro *Análise do filme*, um filme compõe-se de inúmeras fotos, projetadas em uma determinada velocidade que, aos olhos humanos, são interpretadas como imagens que se movem. Como explicam os autores Aumont e Marie (2004), "o que o espectador percebe não são essas imagens individuais, 'anuladas' pela passagem da película no projetor, mas unidades de tipo muito diverso" (AUMONT; MARIE, 2004, p. 47). Estas "unidades" são denominadas planos, "ou porções de filmes compreendidas entre duas colagens" (AUMONT, MARIE, 2004, p. 47).

O recorte que faço da minissérie *Justiça* (2016) para construção do meu *corpus* de análise reúne uma sequência de planos (cenas) em que Fátima chega a sua casa, após sete anos presa, e explora sua moradia agora abandonada. Como descrevem Aumont e Marie (2004, p. 47), "no cinema narrativo clássico os planos combinam-se por seu turno em unidades narrativas e espáciotemporais normalmente designadas por sequências". Sequência é, portanto, o nome que se dá a uma série de planos, projetada uma após a outra.

Segundo João Mario Grilo (2007), existem diferentes tipos de planos, determinados pelo enquadramento e angulação da câmera, que são escolhidos a partir do objetivo que o diretor daquela cena deseja atingir. Em *As lições do cinema: manual de filmologia*, o autor afirma sobre o enquadramento:

É o operador que, segundo as indicações recebidas (escolha da focal, determinação do ângulo, escolha do campo), dirige a câmara, olhando através da objectiva para registar o objecto da tomada de vistas, inscrevendo-o no interior do enquadramento. O

enquadramento diz, assim, respeito a uma delimitação de superfície, mas nele se inclui, por extensão, tudo o que é compreendido, em profundidade, no interior do campo. Independentemente da exactidão formal da tomada de vistas, o enquadramento determina, de forma importante, o equilíbrio e a organização plástica das imagens (GRILO, 2007, p. 10).

De acordo com Martin (2005, p. 37), a câmera tem a "[...] função de agente activo [sic] do registo da realidade material e de criação da realidade fílmica". Ainda segundo o autor, "Durante muito tempo manteve-se a câmara fixa, numa imobilidade que correspondia ao ponto de vista do espectador da plateia que assiste a uma representação teatral" (MARTIN, 2005, p. 37). De início, portanto, era dado à câmera apenas a função de recriar o efeito de uma plateia assistindo a uma peça de teatro.

Com o passar dos anos, a linguagem e as técnicas cinematográficas foram sendo exploradas e refinadas, e a câmera se torna então "uma criatura em movimento, activa [sic], uma personagem do drama" (MARTIN, 2005, p. 37). Ela deixa de ser uma mera reprodutora da realidade e de apenas mostrar o que está acontecendo à sua frente, e se torna um mecanismo de interpretação e instrumento narrativo. "Muito cedo a câmara deixou de ser apenas testemunha passiva, abandonando a função de registradora objectiva [sic] dos acontecimentos, para se tornar a sua testemunha activa [sic] e sua intérprete" (MARTIN, 2005, p. 41).

A câmera apresenta, então, um papel importante durante o recorte que analiso. O enquadramento "trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, quer dizer, da maneira como o realizador planifica e, eventualmente, organiza o fragmento de realidade que apresenta à objectiva [sic] e que se reencontrará de forma idêntica na tela" (MARTIN, 2005, p. 45).

De início, assim como o trabalho da câmera não era explorado, o enquadramento também era deixado de lado. Ao serem mais explorados, foram atribuídos ao enquadramento algumas possibilidades como:

determinados elementos da acção [sic] fora do enquadramento [...] 2- mostrar apenas um pormenor significativo ou simbólico [...] 3- compor arbritariamente e de maneira pouco natural o conteúdo do enquadramento [...] 4- modificar o ponto de vista normal do espectador [...] (MARTIN, 2005, p. 45).

Não irei listar aqui todos os inúmeros tipos de planos que existem. Focarei, especificamente, no plano aberto e no plano de conjunto, pois são com eles que consigo, posteriormente, trabalhar minha análise.

Segundo Martin (2005), "a grandeza do plano (e por consequência o seu nome e lugar na nomenclatura técnica) é determinada pela distância entre a câmara [sic] e o assunto pela distância focal da objectiva [sic] utilizada" (MARTIN, 2005, p. 46). Martin também ressalta que a grandeza do plano pode, às vezes, afetar sua duração, uma vez que um enquadramento que encaixe um vasto cenário, ou vários elementos, levaria mais tempo para ser compreendido. "Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de deixar ao espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano" (MARTIN, 2005, p. 47).

Apenas para fins de ilustração quanto a tipos de (nomenclaturas de) planos, trago *frames* recortados de duas cenas distintas do segundo episódio da minissérie, tendo como base o livro *Cinema. Primeiro Filme. Descobrindo, Fazendo, Pensando*, de Carlos Gerbase (2012).



Frame 2: Plano fechado (close-up).

Neste primeiro exemplo, foi utilizado um plano fechado, que, segundo Gerbase, é quando "a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano de INTIMIDADE e EXPRESSÃO" (GERBASE, 2012, p. 2, destaques do autor).



*Frame* **3:** Plano aberto (*long shot*).

Já este último exemplo mostra Fátima entrando na sua casa. Este é um plano aberto, que, para Gerbase (2012), é quando "a câmera está distante do objeto, de modo que ele ocupa uma parte pequena do cenário. É um plano de AMBIENTAÇÃO" (GERBASE, 2012, p. 1, destaque do autor).

Para além destas nomenclaturas empregadas por Gerbase (2012), utilizo também a terminologia conceitual plano de conjunto, que, segundo Martin (2005), tem "mais vulgarmente um significado psicológico exacto [sic] e não apenas uma função descritiva" (MARTIN, 2005, p. 48). Este plano eu visualizei no momento posterior a Fátima ter chegado a sua casa, quando a personagem se afasta da câmera e, ao entrar em sua antiga moradia, se torna apenas uma silhueta, algumas vezes, até mesmo, não aparecendo no ecrã.



Frame 4: O plano de conjunto.

Outro elemento/procedimento da linguagem cinematográfica a ser trabalhado é o som. A minissérie, na condição de obra audiovisual, utiliza tanto da imagem quanto da música/ruídos de fundo para narrar sua história.

De acordo com Martin (2005), o som trouxe para o cinema diversas contribuições, sendo algumas delas:

- -O *realismo*, ou melhor dizendo, a *impressão da realidade*: o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem;
- -A *continuidade sonora*: enquanto a banda de imagens de um filme é uma sequência de fragmentos, a banda sonora restabelece a contiuidade[...]
- -A utilização normal da palavra [...]
- -O silêncio encontra-se promovido como valor positivo, e sabe-se muito bem a função dramática considerável que pode desempenhar como símbolo da morte, de ausência, de perigo, de angústia ou de solidão (MARTIN, 2005, p.144, grifos do autor).

Martin também escreve sobre a justaposição da imagem e do som, sendo utilizada para se criar um contraste, a fim de se reproduzir uma metáfora e/ou símbolos.

Além da música, o som no cinema também é produzido pelos ruídos, que "podem ser utilizados, em primeiro lugar, de maneira realista, quer dizer, conforme a realidade: só se ouvi-

rão os sons produzidos por seres ou coisas que aparecem no ecrã ou que são conhecidos por se encontrarem na proximidade" (MARTIN, 2005, p. 147).

O som, em meu recorte, é apresentado pela música *Hallelujah* que toca ao fundo, enquanto a personagem vai para casa, e os ruídos de pássaros, vento e folhas, quando a personagem chega a casa.

Por último, utilizarei também noções de movimento de câmera, para o processo de análise. Como já expressado anteriormente, a câmera deixou de se tornar uma agente passiva, para um ser ativo na produção cinematográfica. Frente a isso, penso que a não-movimentação<sup>5</sup> da câmera no recorte tomado para análise seja algo relevante.

Apenas para uma melhor compreensão dos movimentos de câmera, segundo Grilo (2007, p. 11, grifos do autor):

- O **travelling**, deslocamento da câmara em que permanece constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajectória do deslocamento (podendo o travelling ser lateral, à frente, atrás ou óptico a zoom –, em que a câmara não se aproxima do objecto, mas é este que "cresce" dentro da imagem);
- A **panorâmica**, que consiste numa rotação da câmara em torno do seu eixo vertical ou horizontal. Bem entendido, na maior parte dos casos, estes dois movimentos são combinados: por exemplo, travelling à frente com panorâmica à direita de x graus.

Em meu percurso, considero que a não-movimentação da câmera no retorno de Fátima a sua casa, assim como a passagem de música para ruídos quando a personagem chega ao local, bem como a escolha de enquadramento participam da discursividade da minissérie sobre (*in*)justiça quanto ao caso Fátima.

<sup>5</sup> O termo não-movimentação está empregado aqui nos momentos em que a câmera não se move para os lados, para frente ou para trás. Também não há utilização de *zoom*. A câmera se mantém estática durante toda a cena.

#### O SILÊNCIO DE FÁTIMA

A sequência de cenas em que Fátima retorna a sua casa, depois de ficar sete anos presa, se inicia da mesma maneira como ocorre nos outros quatro primeiros episódios da minissérie, em que são retratados os demais casos de prisão dos outros três personagens condenados pela Justiça: o personagem aprisionado atravessa os corredores da penitenciária, o pátio, passa pelo portão e, então, retorna à sua "vida" – resquícios de sobrevivência. Todas essas ações acontecem enquanto toca a música *Hallelujah*, cantada por Rufus Wainwright.

Com Fátima, no entanto, desde o momento em que a personagem sai da prisão, há traços de especificidade na relação com os outros sujeitos libertos. Diferentemente dos demais, não há ninguém a esperando, pois Fátima era a peça central de sua família. Seus filhos não a esperam no portão, pois não sabem para onde foi a mãe, assim como Fátima não sabe onde estão seus filhos, agora sete anos mais velhos.

Ela retorna, sozinha, à sua antiga casa. Ao retornar, é recebida por um silêncio brutal. O cenário de abandono, destruição e desolação da casa-moradia (se) choca com o cenário de abandono, destruição e desolação da casa-lar, materializados no encontro do vazio da moradia e do vazio do sujeito-personagem Fátima.

Tal silêncio ultrapassa as barreiras da não existência de um corpo ali a esperando de volta em casa. Quando Fátima chega em sua moradia, a música começa a perder volume, sendo substituída pelo som do vento, pássaros e pelo choro da personagem. Os ruídos tomam controle da frente sonora. O som bruto dos arredores de Fátima lhe apresenta a crua realidade: de que tudo à sua volta continua a viver, sem esperar por ela, a dona da residência, a mãe da família, a viúva, a prisioneira.



Frame 5: Fátima chega a sua casa.

Esta mulher está atrelada a uma realidade que foge de seu controle, tendo que resistir e renascer dentre todo o mato e sujeira que se apossou de sua casa. Fátima entra devagar, observando os arredores, identificando pouco a pouco o que sobrou de sua morada.



Conjunto de frames 1: O retorno de Fátima.

Um dos instrumentos de maior relevância no cinema, especialmente em sua linguagem, é o som. Segundo Martin (2005), na trajetória do cinema, apesar de hoje em dia a arte ser conhecida como um meio audiovisual, nem sempre tivemos o som existindo simultaneamente à imagem. Portanto, apesar de meu foco não ser para o conteúdo, considero relevante ressaltar que nem sempre som e imagem estiveram tão atrelados como estão hoje. Importante também pensar que, no *corpus* analisado, eles são partes que (se) compõem (n)a produção de uma mesma discursividade audiovisual. Cada um, som e imagem, pode apresentar especificidade e diferença de sentidos se observados em suas discursividades próprias, mas tais especificidades e diferenças podem ser visibilizadas, apagadas ou silenciadas na composição de tais materialidades, podendo levar à produção de um efeito conjunto outro na sustentação da discursividade da minissérie.

Martin (2005) comenta sobre o uso de áudio nos filmes, afirmando ser "evidente<sup>6</sup> que o som faz parte da essência do cinema porque ele é, tal como a imagem, um fenômeno que se desenvolve no tempo" (MARTIN, 2005, p. 140).

Foi pela introdução do som que se conseguiram vários dos efeitos possíveis no cinema. Deixando de se limitar apenas à representação plástica da realidade, ao se utilizar o som foi possível aumentar a "autenticidade da imagem; a credibilidade, não unicamente material [,] mas também estética" (MARTIN, 2005, p. 144).

Na minissérie *Justiça* (2016), a música personaliza e ritma as cenas e os sujeitos-personagens. Fátima e sua família, logo na primeira cena, aparecem acompanhados de música, sons de pessoas à sua volta, risadas, crianças, um contraste forte com as cenas, anteriormente descritas, de retorno da personagem. Assim como a personagem, sua casa está de pé e presente, abandonada e tomada pelo tempo. Marcada pelas memórias e pelo sofrimento do afastamento abrupto que teve de sua família.

O retorno de Fátima pode ser marcado não apenas pelo silên-

<sup>6</sup> Apesar de não trabalharmos com a ideia de "evidência" como fato, e sim como efeito, o que o autor diz é relevante, pois a inserção do som no cinema foi importante para torná-lo um material audiovisual, podendo abrir caminhos para novos sentidos que talvez não fossem possíveis sem a música e outros sons.

cio brutal que a espera em casa, mas também pela supressão de sua identidade como mulher e cidadã, ao retornar a sua casa após ficar sete anos presa por um crime que não cometeu.

Fátima é silenciada assim como reside no silêncio. Entre as inúmeras relações de poder hierárquicas que encontramos em nossa sociedade, situamos as relações de poder que se dão do lugar de fala de Fátima, como mulher pobre, diante de autoridades policiais. Desse lugar, o dizer dela é reprimido e silenciado. Quando Douglas "planta" as drogas em seu quintal, buscando incriminar Fátima, mesmo que a protagonista diga que não é dona das drogas encontradas na sua casa, a ação policial não é interrompida, nem, ao menos, revista. Após a denúncia anônima feita por Douglas, as ações dos policiais são presenciadas pelos filhos de Fátima. Enquanto tenta explicar que as drogas não são suas, Fátima é silenciada, não conseguindo se proteger das autoridades policiais que não têm intenção de ouvi-la.

Desde o início, Fátima é negligenciada. A mesma instituição jurídica, respaldada por lei e em nome da defesa social, que a colocou injustamente na prisão, agora a retira, e espera que a personagem consiga viver da mesma maneira que vivia antes de ser presa, sem lhe dar uma base para isso. Fica apenas observando-a, distante.

A câmera que filma Fátima e, posteriormente, filma a casa, desenvolve um papel na cena, tornando-se uma personagem ativa e julgadora. Ganha um novo sentido. Não apenas fica imóvel para filmar a morada, ou o retorno da protagonista ao lar, mas representa o descaso sofrido pela personagem, que é observada de perto, mas não recebe assistência de qualquer pessoa para retornar à sua vida. Parada em frente a sua casa, agora tomada pelos estragos causados pelo tempo e abandono, observamos a personagem lentamente se reintegrar, sozinha, em sua antiga vida. A câmera se abstém de mostrar o sofrimento da personagem de perto, não a acompanha para dentro de sua casa, mas continua ali, observando de longe a trajetória da protagonista.



Conjunto de frames 2: A câmera imóvel.

Assim como a voz de Fátima não é ouvida no momento de sua prisão e ao ser julgada, gritando em silêncio, seu retorno também extravasa em/por um silêncio que tangencia o real.

A não movimentação de câmera participa da construção de novos sentidos. A linguagem cinematográfica transborda no estético sentidos outros de interpretação, para além do visível nas imagens visuais. Como escreve Suzy Lagazzi (2008) em *A equivocidade na imbricação de diferentes materialidades significante*:

a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda (LAGAZZI, 2008, p. 2).

A ausência de música, neste caso, assim como a câmera que

fisicamente não se move, caminham para sentidos outros quando se coloca em jogo o *silêncio* na perspectiva da Análise de Discurso. Este silêncio, não tomado como uma ausência de palavras ou de música, é no sentido de que ele (se) significa por si só, como silêncio que é, sem necessária remissão às palavras para significar. De acordo com Eni Orlandi (2011), em *As formas do silêncio*, "o silêncio é, assim, a 'respiração' (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido" (ORLANDI, 2011, p. 13).

Tal como Orlandi (2011, p. 31), considero, em meu percurso, que "ao invés de pensar o silêncio como *falta*, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como *excesso*" (ORLANDI, 2011, p. 31, grifos da autora). Excesso quanto à negligência sofrida pela personagem. Excesso de descaso à sua situação, enquanto assistimos à volta a sua "vida cotidiana", que lhe foi arrancada, nos abstraindo do processo doloroso de retorno a uma casa em que não mora ninguém. A câmera parada, no entanto, apresenta os movimentos de abandono, solidão e o desafio de começar novamente.

O silêncio presente tanto na apresentação dos ruídos quanto na não-movimentação da câmera é um "silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz. Todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é 'fundante'" (ORLANDI, 2011, p. 14).

#### A CONTRADIÇÃO DO ENQUADRAR

Ao chegar à sua antiga morada, a sequência de duas cenas se estende por dois minutos, compreendendo desde o momento em que Fátima desce do ônibus e observa sua casa, entra devagar na moradia, observando seus arredores, até o momento em que sai para os fundos da casa.



Frame 6: Fátima entra em sua casa.

Tendo como referência a descrição de Gerbase (2012) quanto ao plano aberto, vê-se que Fátima materializa-se/é materializada como o objeto principal de cena, uma vez também que a personagem vem sendo o foco durante todo o episódio do qual trago os recortes analíticos. No entanto, durante esses dois minutos, a câmera se mantém imóvel, observando Fátima se afastar da câmera e entrar em sua casa.



Frame 7 : Fátima vai até a porta de sua casa; a câmera se mantém imóvel.

Por alguns segundos, a protagonista se torna fisicamente ausente da cena, embora discursivamente presente, indo para cômodos onde não é possível vê-la, até que vai para os fundos e senta-se em frente ao que antes era seu quintal.



Frame 8 : Momento em que apenas a casa é mostrada.

O enquadramento utilizado para mostrar este momento de retorno da personagem pode ser significado de maneiras diferentes, posto que durante uma mesma cena trabalha com as variantes inseridas dentro de cena. O objeto de cena passa de Fátima para se tornar, enfim, a casa.

Retomo o conceito de enquadramento, quando Martin (2005) descreve:

Mas nunca será demais sublinhar que o ecrã define um espaço privilegiado cujo enquadramento deve permanecer virtual e que deve ser uma abertura sobre a realidade e não uma prisão quadrangular: o espectador nunca pode esquecer que o resto da realidade continua a existir para lá daquilo que vê e que tem a possibilidade de, em qualquer momento, entrar no enquadramento; o estatismo e a rigidez da composição interna da imagem são perigosos inimigos da osmose dialética que deve existir entre ela e a totalidade do universo dramático (MARTIN, 2005, p. 70).

Nesta passagem, Martin esclarece que, apesar de o filme ser

exibido geralmente em um formato retangular, o local em que estão inseridos aqueles personagens não é apenas limitado àquilo que é mostrado na tela. É necessário dar a impressão de que, assim como na vida real, há todo um contexto em volta de determinada história. A fim de se ter mais credibilidade quanto à história a ser contada, é necessário não só desenvolver o personagem na trama, mas também seu mundo, as ruas por onde passa, as pessoas com quem conversa.

Na cena em que Fátima entra em sua casa, há um reconhecimento deste mundo em volta da personagem, por meio da utilização de ruídos, que atribuem mais credibilidade à cena. Ficção e real(idade) se tocam. A natureza tomando posse da casa é mais uma construção dos arredores da personagem, pois a vida continuou enquanto ela esteve presa. O enquadramento utilizado permite mostrar a vida em volta de Fátima, e seu retorno a ela.

Apesar disso, ao mesmo tempo que Fátima retorna a sua casa, judicialmente "livre", o enquadramento produz efeitos de prisão interior, em seu ecrã retangular. Isso se torna mais forte quando a personagem entra na casa, podendo ser vista apenas sua silhueta. Presa não só em sua casa física, mas em seu corpo como casa, morada do sujeito, e, consequentemente, em sua realidade exposta na minissérie. Contraditoriamente livre e presa. Uma contradição. Efeitos também do/no enquadramento.

As ideias que percorrem nossa sociedade têm a tendência de caminhar pelos lugares estabilizados, de ordens e regras que são constantemente impostas em nossa sociedade. Portanto, nos momentos em que estes espaços discursivos fogem a uma série de "evidências lógicas" (como efeitos), ou desviam de seu "devido lugar", se tem uma contradição. Parafraseando Pêcheux (2008), quando um mesmo objeto X tem uma propriedade P, mas ao mesmo tempo tem uma propriedade não-P, há então uma contradição, e, consequentemente, cria-se um desconforto.



Frame 9: A composição de cena entre prisão e liberdade de Fátima.

A contradição advém do/no enquadramento quando põe em cena duas ideias logicamente estabilizadas como opostas, liberdade e prisão, num (des)encontro do sujeito Fátima. Aquilo que liberta Fátima, e a insere em sociedade, também a delimita. O desconforto da cena não é só causado pela ausência de música ou pela câmera afastada da personagem, mas também por este constraste que a coloca em duas caixas, uma já composta pelo ecrã retangular, e outra pela porta, a diminuindo mais uma vez.

Este enquadramento que coloca a personagem como um pequeno participante do "todo" na cena é o chamado de plano de conjunto, explorado na seção anterior. Martin o descreve:

Fazendo do homem uma silhueta minúscula, o *plano de conjunto* reintegra-o no mundo, tornando-o a presa das coisas, da objetiva; daí resulta uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral relativamente negativa, mas também por vezes uma dominante dramática exaltante, lírica e até mesmo épica (MARTIN, 2005, p. 48).

Dentro de um só enquadramento, portanto, são utilizados dois planos para mostrar essa cena de Fátima. Primeiramente um plano aberto, mostrando a "totalidade" do mundo da protagonista, e, posteriormente, em plano de conjunto, mostrando apenas

sua silhueta, diminuindo a personagem, e prendendo-a em seus quatro cantos da tela.

Os momentos de ausência física da personagem ou de ausências (do que foi interrompido) na presença física dela retornam (a) o silêncio – um silêncio visual, mas também um silêncio na presença do visual, que transbordam em sentidos para além do dito. Silêncios que dizem de uma mulher que se ausenta fisicamente, mas que grita por sua existência; de uma família que se ausenta/é forçada a se ausentar, mas que permanece como/por um desejo de ser/vir a ser o que sofreu uma interdição dolorida; de uma negação do direito de "ser sujeito" a ocupar um espaço legítimo no espaço social. Silêncios que ressaltam a força desta figura materna no círculo familiar, em uma casa preenchida pela natureza, cujo tempo se encarregou de tomar conta, tomada pela vida, ao mesmo tempo prenhe e isenta dela.

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Perante o processo de análise foi possível observar os momentos em que a linguagem cinematográfica se materializa como parte constitutiva do discurso da minissérie *Justiça* (2016), sinalizando sentidos de injustiças resultantes de um processo social, de certa forma, promovido/legitimado pela Justiça jurídica. Para além da formulação conteudisticamente afirmativa do título, a minissérie *Justiça* (2016) joga com sentidos discursivos do termo na relação com o cenário social e jurídico brasileiro.

A personagem Fátima, assim como os outros personagens, é posta diante de um cenário de desigualdade. No caso de Fátima, uma desiguladade de voz, sem permissão para se defender contra a voz policial, uma voz acima de seu poder de cidadã comum.

Os elementos e procedimentos da linguagem cinematográfica, envolvendo enquadramento, movimento de câmera e som, se materializam na minissérie não somente como um procedimento prático para a filmagem/montagem de um produto audiovisual, uma vez funcionando como parte constitutiva da discursividade de *Justiça* (2016), dando voz ao não-dito, ao que fora calado.

A "voz" de Fátima, sobreposta e sufocada/interditada por discursos alheios à sua significação social, se diz nos silêncios de seu reencontro com a casa. E é por meio da linguagem cinematográfica que se encontram margens, derivas, para a expressão do ser sujeito que fora calado social e juridicamente. É por meio da linguagem cinematográfica que se materializa a voz de Fátima, clamando por vida!

#### **REFERÊNCIAS**

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

\_\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** 5. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BRASIL. **Lei nº 11.343, de 23 de agosto de 2006**. Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas – SISNAD. Disponível em: <a href="http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/\_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm">http://www.planalto.gov.br/ccivil\_03/\_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm</a>. Acesso em: 22 out. 2018.

GERBASE, Carlos. **Cinema.** Primeiro Filme. Descobrindo, Fazendo, Pensando. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2012. Disponível em: < http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>. Acesso em: 7 fev. de 2018.

GRILO, João Martins. **As lições do cinema**: manual de filmologia. Lisboa: Colibri, 2007.

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Villamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

LAGAZZI, Suzy. A equivocidade na imbricação de diferentes materialidades significantes. Disponível em: http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/Suzy%20Lagazzi.pdf. Acesso em: 3 set. 2018.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. 4. ed. Lisboa: Dinalivros, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **As formas do silêncio**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2011.

PÊUCHEX, Michel. **O discurso**, estrutura ou acontecimento. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.



6

### Composição musical discursiva: Hallelujah em relações de (in)justiça

BRUNA CAIRES DELGADO1

#### INTRODUÇÃO

A minissérie *Justiça* (2016) narra a história de quatro sujeitos significados juridicamente como "corpos criminosos": Vicente Menezes, Fátima Libéria do Nascimento, Rose Silva dos Santos e Maurício de Oliveira, julgados, condenados e presos por sete anos. Os quatro casos não se apresentam de formas isoladas. Eles se entrelaçam durante os acontecimentos da narrativa².

Da mesma maneira, a trilha sonora da minissérie, imbricada com o desenvolvimento das situações, circula acerca de cada uma dessas personagens. Músicas que são vinculadas a um núcleo acabam se deslocando para cenas em que há o imbricamento das histórias – que também são contadas pela trilha sonora.

Discursivamente, considero que há um entrelaçamento dos episódios por meio de uma das músicas da trilha sonora, o que me levou à construção do objeto investigado, que é a "composição musical discursiva: *Hallelujah* em relações de (*in*)justiça".

<sup>1</sup> Mestre em Estudos do Texto e do Discurso pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PLE). Integrante do Grupo de Pesquisa GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. E-mail: brunacdelgado@gmail.com.

<sup>2</sup> Entendo "narrativa" como o ato de contar uma história, como a exposição de uma série de eventos.

A observação de uma minissérie demanda ao analista uma interpretação plural do imbricamento entre o verbal, as imagens, o sonoro, entre outros. A composição fílmica implica considerar a contradição constitutiva no encontro de diferentes *materialidades significantes* (LAGAZZI, 2017). Considerando, portanto, que o sonoro é uma das materialidades significantes na produção de sentidos da minissérie, nesta investigação, ao compreender a trilha sonora de determinadas cenas e sua relação entre as cenas, a música *Hallelujah* desponta como junção dos quatro casos em tela, bem como de seus desdobramentos.

A imposição do que seria a "lei para todos" é representada no final dos quatro primeiros episódios, quando as personagens estão saindo da prisão, cumprindo o pagamento do que seria "justiça" para uma sociedade regida por leis. O discurso jurídico que propaga a homogeneização do sujeito, submetido ao não equívoco, pela ideia de "igualdade" sob a lei, é embalado pela música *Hallelujah*, de Leonard Cohen³. A música acaba por ocupar o lugar do sentimento dessas quatro personagens e seus casos, como se fosse o próprio sentimento sobre o que seria "justiça", para cada relação de (*in*)justiça cometida, se materializando na música.

Em Justiça (2016), busco compreender a relação da música com a produção de sentidos na contradição constitutiva das/nas diferentes cenas propostas – momento em que as quatro personagens saem da cadeia – em torno do objeto investigado, a partir de regularidades significativas no funcionamento discursivo, no enlaçamento da trilha com a formulação visual, e interrogo: como, no enlaçamento da trilha sonora – especificamente a música Hallelujah – com a formulação visual, os casos dos quatro sujeitos são construídos, entremeando-se na produção de sentidos de (in)justiça?

Para tanto, o recorte do material de análise é composto por *frames* dos quatro primeiros episódios da minissérie. Além de respaldar-se em trabalhos de Michel Pêcheux (1997, 2015) e de Eni Orlandi (1996, 2001, 2010, 2016) sobre o discurso e seus des-

 $<sup>3\</sup> A$  música e o cantor/compositor serão tratados na seção "O funcionamento discursivo da música Hallelujah".

dobramentos, esta investigação recorreu a trabalhos específicos sobre a imbricação de diferentes *materialidades significantes*, de Suzy Lagazzi (2009, 2010, 2014, 2015, 2017).

## TRILHA SONORA: A DISCURSIVIDADE PARA ALÉM DA TÉCNICA

As trilhas sonoras de filmes, novelas, séries e minisséries não são elementos meramente técnicos de produção fílmica, de modo que a linguagem sonora não pode ser reduzida a ilustração do discurso narrativo, requerendo ser compreendida como parte constitutiva dele. Pela Análise de Discurso (AD), norte teórico e metodológico desta investigação, considero a trilha sonora como "materialidade discursiva"<sup>4</sup>. Dessa forma, como materialização do discurso, a trilha sonora não é objeto empírico, mas discursivo, sendo objetivo da AD descrever o seu funcionamento, a forma como produz sentidos.

Se nosso objetivo é pensar a materialidade, quanto ao discurso e sua relação com a ideologia, a melhor maneira de compreendê-la, nessa filiação e no modo como formula Pêcheux (1975)<sup>5</sup>, é a afirmação de que a materialidade específica da ideologia é o discurso, e a materialidade específica do discurso é a língua (ORLANDI, 2016, p.13).

Considerando que a língua é falha e sujeita ao equívoco, como depreendo de Pêcheux (1997), a unidade linguística é um efeito imaginário, resultante de uma necessidade lógica de contenção da dispersão. Dessa forma, considero as materialidades compositivas da minissérie não como partes de uma unidade, mas como constituintes discursivas tomadas em dispersão.

<sup>4&</sup>quot;[...] em Pêcheux temos uma análise de linguagem que é materialista, distante do humanismo, da metafísica, do positivismo" (ORLANDI, 2016, p.11). Ou seja, "materialidade" não é entendida como "dados" ou "objeto de análise", sendo que as materialidades discursivas envolvem o sujeito, a história e a língua e – dessa forma – a ideologia.

<sup>5</sup> A obra de Pêcheux (1975) a que Orlandi faz referência é *Les vérités de La* Palice, publicada em Paris em 1975. Tal obra também é referência deste meu capítulo, mas minha menção, quando feita, é com base na 3. ed. da versão brasileira, publicada no Brasil, em 1997, sob o título *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*.

Como compreende Lagazzi (2009, p. 69), "não temos materialidades que se complementam, mas que se relacionam pela contradição, cada uma fazendo trabalhar a incompletude na outra". Assim, como materialidade significante que se põe em relação com outras na construção da discursividade da minissérie, a trilha sonora não é entendida como mero signo linguístico que contribui para os sentidos do verbal e do visual, mas como elemento em uma "cadeia significante" (LAGAZZI, 2009, p. 67).

Orlandi (1996) expõe que as diferentes linguagens propõem distintas materialidades discursivas:

Como os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita. A matéria significante – e/ou a sua percepção – afeta o gesto de interpretação. Dá uma forma a ele (ORLANDI, 1996, p. 12).

Ampliando o escopo analítico proposto por Orlandi em *Interpretação* (1996), Lagazzi (2010) chama a atenção para que o analista observe a *composição material*, o conjunto formado por diferentes *materialidades significantes*. A autora reitera a importância do trabalho simbólico sobre o significante. A noção de *materialidade significante* recupera a "importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula" (LAGAZZI, 2010, p. 174).

Uma vez que pretendo descrever e analisar, no encontro entre sonoridade e imagens (visuais/formações imaginárias), a composição de materialidades significantes na constituição da discursividade da minissérie, considero apropriado o trabalho com o conceito de *formulação visual*, associado à noção de composição visual e *deslinearização da imagem*<sup>6</sup>, proposto por Lagazzi (2014). A autora tem compreendido o funcionamento do

<sup>6</sup> "[...] remissão do intradiscurso ao interdiscurso, procedimento que tenho trabalhado como processo de deslinearização da imagem" (LAGAZZI, 2014, p.162).

social em composições contraditórias, com enfoque nas *formulações visuais*, imagens analiticamente consideradas como discurso, por um trabalho analítico de "remissão ao interdiscurso" (LAGAZZI, 2015, p. 185).

A formulação visual impõe uma interpretação plural, imbricada na contradição constitutiva do jogo entre diferentes materialidades significantes: palavras, enunciados, imagens, musicalidade, sons. "Isso significa dizer que a formulação visual precisa ser descrita no confronto com a memória do dizer, para poder ser compreendida em diferentes desdobramentos de imagens" (LA-GAZZI, 2014, p.162).

Partindo do mesmo foco materialista de análise discursiva para examinar a composição musical discursiva *Hallelujah*, em relações de (*in*)justiça na minissérie *Justiça* (2016), considero, também, a noção de *recorte*, proposta por Orlandi (1984) e seguida por Lagazzi (2009). Segundo Lagazzi (2009), a prática analítica do *recorte* permite, justamente, considerar as especificidades dos objetos simbólicos na intersecção de diferentes materialidades significantes, descartando a ideia inicial de complementaridade. As formas materiais se imbricam na incompletude constitutiva da língua(gem).

Ou seja, a imbricação material se dá pela incompletude constitutiva da linguagem, em suas diferentes formas materiais. Na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda (LAGAZZI, 2009, p. 3).

A minissérie *Justiça* (2016) surge, para mim, como uma dessas materialidades visuais de interesse investigativo a partir da observação (visual-auditiva) de que a sonoridade – na composição com as outras materialidades significantes – é muito significativa na construção da discursividade dessa produção. Tendo em vista que, observada na relação compositiva com as personagens – imagem visual/imaginário do que sejam essas persona-

gens –, a sonoridade participa de forma peculiar da construção discursiva de (in)justiça nos quatro primeiros capítulos da minissérie, a questão analítica que se apresenta é: Como, no enlaçamento da trilha sonora – especificamente a música Hallelujah – com a formulação visual, os casos dos quatro sujeitos-personagens protagonistas dos casos narrados são construídos, entremeando-se na produção de sentidos de (in)justiça?

Da perspectiva discursiva, defendo que as distintas formas materiais significantes, postas em relação na/pela minissérie, não formulam uma simples adição, mas se compõem em/por determinações ideológicas que, usualmente, acabam, de certa forma, invisibilizando as especificidades do sonoro, do verbal e do visual, como se fossem meras somas. No entanto, a trilha sonora posta junto ao verbal e ao visual "não deve ser simples exercício de ilustração, mas significação atestando a abertura o [sic] simbólico, a dispersão de sentidos" (ORLANDI, 2010, p.12). Daí a relevância de se olhar para a composição na constituição da discursividade da minissérie.

Antes de recortar especificamente a música *Hallelujah* do conjunto da trilha sonora da minissérie para meu trabalho analítico na relação sonoridade e formulações visuais, proponho partir do funcionamento da trilha sonora de *Justiça* (2016) como um todo, esboçando um trajeto de leitura para o leitor. Mostrarei, depois, como *Hallelujah* integra os episódios e as outras músicas.

#### AS REGULARIDADES SIGNIFICATIVAS NO FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA/NA MINISSÉRIE

Os quatro corpos criminalizados<sup>7</sup> – tornados criminosos pelas circunstâncias e pelo jurídico – que compõem a trama, também se constituem enquanto centro dos núcleos narrativos da minissérie *Justiça*. Os primeiros quatro capítulos são responsáveis

<sup>7</sup> A nomenclatura "corpos criminalizados" é empregada, neste texto, no sentido de dar visibilidade a como os corpos-sujeitos personagens, que protagonizam os quatro casos narrados, são significados juridicamente na minissérie *Justiça* (2016). Refiro-me a corpos-sujeitos levando em conta o que diz Ferreira (2013) sobre "O corpo como materialidade discursiva".

por apresentar o caso de cada crime de forma isolada, porém, com o desenrolar da trama, Vicente, Fátima, Rose e Maurício vão se envolvendo e fundindo os núcleos narrativos. O mesmo acontece com a trilha sonora, quando consideramos todos os capítulos da minissérie. Inicialmente, a formação de núcleos distintos é acompanhada por músicas particulares, mas assim como a trama se enlaça a partir de diferentes elementos narrativos, unindo, de alguma forma, as histórias dessas personagens, as músicas que os representam acabam, também, por fazer esse papel.

É importante ressaltar a relação entre os trajetos percorridos pelas personagens com a trilha sonora e com a música *Hallelujah*. Posteriormente, pretendo mostrar que a sonoridade na composição com o verbal e o visual vai produzindo sentidos para as personagens e suas histórias, e como *Hallelujah* é posta para significação de sentidos de (*in*)justiça.

O formato de repetição das músicas – que conversa com o movimento da série, pois uma música não representa só uma personagem, mas o entrecruzamento delas – possibilitou que eu dividisse o elenco em dois grandes grupos. As personagens que compõem o "Grupo I" são sujeitos da esfera familiar de classe economicamente alta, pertencentes ao cotidiano universitário, artístico ou político. São, em sua maioria, brancos, apresentam perfis aristocráticos, profissões "bem remuneradas", "boa casa", "boa comida", empregados que lhe servem. As personagens do "Grupo II" são sujeitos pobres, negros, trabalhadores braçais, empregadas domésticas, prostitutas. Quando proprietários (e não assalariados), são de lugares sem prestígio social, como o prostíbulo.

#### **GRUPO I**

Personagens	Trilha Sonora
Euclydes Menezes (dono da GTransporte)	Afterlife, de Arcade Fire
Vicente Menezes ("herdeiro" de Euclydes)	Candy, de Iggy Pop
Elisa de Almeida (professora em faculdade)	O Que Será,? (À flor da pele), de Chico
Isabela de Almeida (filha de Elisa)	Buarque com participação de Milton Nascimento
Heitor Diniz (reitor de faculdade)	O Que Será? (À flor da pele), de Chico Buarque,
Téo Ferraz (aluno do curso de direito)	interpretada por Caetano Veloso
Sara (aluna do curso de direito)	Pedaço de Mim, de Chico Buarque com
Débora Carneiro (professora de escola infantil)	participação de Zizi Possi
Lucy Carneiro (jornalista investigativa)	Amor Perfeito, de Roberto Carlos
Marcelo Cavalcanti (trabalha com informática)	Chão de Giz, de Zé Ramalho
Antenor Ferraz (político e empresário)	Gente Aberta, de Erasmo Carlos
Vânia Ferraz (mulher e cúmplice de Antenor)	Último Romance, de Los Hermanos
Beatriz Pugliesi (bailarina reconhecida)	Bitches Brew, de Miles Davis
Maurício Pereira (contador da GTransporte)	Sideways, de Citizen Cope
	My Russian, de Woven Hand
	Femme Fataly, de Velvet Underground
	O bobo, de Cícero.

#### **GRUPO II**

Personagens	Trilha Sonora
Rose Silva (filha de empregada doméstica)	Risoflora, interpretada por Elba Ramalho
Fátima Libéria (empregada doméstica)	Acabou Chorare, dos Novos Baianos;
Waldir (motorista da GTransporte)	Revelação, de Fagner
Mayara Libéria (prostituta "Suzy")	Crua, de Otto
Jesus Libéria (morador de rua)	Pense em Mim, interpretada por Johnny Hooker
Regina (vendedora ambulante na praia)	Dona da Minha Cabeça, de Geraldo Azevedo
Firmino (mestre de obras e cantor/violeiro)	Xique-xique, de Tom Zé
Kellen (dona do prostíbulo)	Fui Fiel, de Pablo
Douglas (policial)	É o amor, Zezé de Camargo e Luciano
Celso (dono do quiosque na praia, do prostíbulo,	Volta, de Reginaldo Rossi
traficante)	Eu só quero um xodó, de Dominguinhos
Oswaldo (pintor e estuprador)	Beijando a flora, de Alceu Valença
Kika, Ariel e Tânia (prostitutas)	Meu Esquema, de Mundo Livre S/A
	Fazer Valer, de Aviões do Forró
	Boate Azul, interpretada por Bruno e Marrone
	Quero te encontrar, de Claudinho e Buchecha

Relembro que as músicas não correspondem diretamente a uma personagem, mas à relação construída entre elas, durante a trama. Considero que os artistas selecionados para compor a trilha sonora das personagens do "Grupo I" são legitimados por uma indústria fonográfica no imaginário cultural brasileiro: a música

estrangeira, o *jazz*, os cânones do gênero Música Popular Brasileira. Enquanto o "Grupo II", que apresenta, em sua maioria, o brega, o maracatu, o xote, o sertanejo, não é visto de forma glamorosa e exaltada por essa mesma indústria, considerando que são gêneros tratados por tal indústria como "populares massivos".

A trilha sonora de *Justiça*, em sua densidade textual discursiva, demanda olhar sobre as relações que a materialidade da sonoridade produz na relação com o visual – que apresenta as personagens. No trabalho simbólico é que se constituem os sentidos produzidos pela trama.

Orlandi (2010), ao retomar as reflexões de Pêcheux (1975)8 e de Courtine (1982)9 sobre memória discursiva, compreende que é por meio do esquecimento que a memória se constitui, "produzindo o efeito do já-dito" (ORLANDI, 2010, p.8). Considero, assim, o funcionamento da memória discursiva<sup>10</sup> como o retorno que atualiza algo que se fala anteriormente, em outro lugar, entendo que as escolhas musicais, para tais grupos, atualizam já-ditos do discurso fonográfico. Composições e intérpretes legitimados como "elitistas" representam as personagens do Grupo I. As personagens do Grupo II são cantadas por compositores que estão fora do eixo principal da indústria fonográfica: Fagner é cearense, Johnny Hooker, Otto e Geraldo Azevedo são pernambucanos, Novos Baianos e Pablo são baianos. A escolha do grupo "Aviões do Forró", que interpreta o gênero forró, para representar o cotidiano de uma dona de casa pobre, em uma série ambientada em Recife, pode produzir sentidos que reforçam um imaginário de que essa é a música ouvida – ou que deveria ser ouvida – por essa classe econômica e social.

As condições de produção da minissérie, tanto num sentido imediato (o aqui-agora da enunciação) quanto num sentido amplo

<sup>8</sup> PÊCHEUX, Michel. Les Vérités de la Palice. Paris: Maspero, 1975.

<sup>9</sup> COURTINE, Jean Jacques. Définition d'orientations théoriques et construction de procedures en analyse de discourse. **Philosophiques**, Paris, 2, v. IX, 1982.

<sup>10</sup> No *Glossário de termos do discurso*, coordenado por Ferreira (2005, p. 19), memória discursiva aparece assim descrita: "possibilidades de dizeres que se atualizam no momento da enunciação, como efeito de um esquecimento correspondente a um processo de deslocamento da memória como virtualidade de significação".

(o contexto sócio-histórico e ideológico em que entra a memória do dizer), estão diretamente relacionadas às posições projetadas no discurso. As relações de sentidos entre música e personagem estão diretamente ligadas ao fato de que todo discurso estabelece pontes com outros que já foram enunciados e que ainda não o foram. "É na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)" (ORLANDI, 2001, p. 9).

Os quatro primeiros episódios são responsáveis por apresentar histórias e músicas específicas, porém elas se entrecruzam ao passo que essas personagens começam a se envolver na trama. Em nível de ilustração, tomo a personagem Vicente, em três relações distintas: apresentado como um garoto rico, noivando em um iate, filho do dono de uma grande empresa, tem a sua trilha sonora cantada pela banda de *rock* canadense Arcade Fire e pelo famoso *rocker* americano Iggy Pop; quando sai da cadeia, deixando de ser um garoto que vive do dinheiro do pai e se casa com uma vendedora ambulante, sua posição (econômica e social) passa a ser outra, e sua trilha passa a ser cantada por Fagner, músico nacional; por fim, a canção que narra o seu relacionamento com Elisa, personagem elitista, é a música *O que será?* (À flor da pele), de Chico Buarque.

Discursivamente, observa-se que a trilha sonora também narra a história das personagens da minissérie. As reflexões acerca do funcionamento da trilha sonora de *Justiça* são importantes para que o leitor tenha um trajeto de leitura para compreender como a música *Hallelujah*, que compõe a trilha sonora, produz efeitos ao entrelaçar os episódios referentes às quatro personagens que estavam presas e a produção de efeitos de (*in*)justiça. É o funcionamento discursivo dessa música, se dando nos primeiros quatro episódios da série, e o seu "poder" de entrelaçamento que serão observados a seguir.

#### O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA MÚSICA HALLELUJAH

Os quatro corpos criminalizados são condenados à prisão. Todos recebem sete anos de pena pelos crimes que ocorrem no mesmo dia: Vicente atira e mata a sua noiva ao flagrá-la com seu ex-namorado; Fátima é vítima de uma armação, por vingança, de seu vizinho policial; Rose é pega em revista policial em diligência pela busca de drogas em uma festa na praia; Maurício é acometido pela paralisia da mulher Beatriz e a ajuda, submetendo-a a eutanásia. Embora sejam histórias diferentes, elas se unem pelas relações de (*in*)justiça que vivem as personagens principais somadas a outros constituintes da trama.

A música *Hallelujah* é o elemento da trilha sonora que, significantemente, une as personagens, pois ela embala o desfecho dos quatro primeiros episódios, e, assim, todos os casos produzem sentido na relação da imagem dos corpos criminalizados saindo da cadeia, após sete anos, tendo cumprido suas respectivas condenações. Os quatro primeiros episódios apresentam isoladamente os crimes, que serão integrados posteriormente. Porém, nesse primeiro momento de contato entre espectador e narrativa, *Hallelujah* já anuncia um enlace entre as histórias.

Produzida por Leonard Cohen, no álbum *Various Positions* (1984), sua melodia é quase litúrgica, podendo sugerir uma experiência "espiritual". A letra de *Hallelujah* contém diversas referências bíblicas, a começar pelo título que, na tradução do hebraico<sup>11</sup>, significa "Louve ao Senhor", exclamação utilizada na liturgia e nos Salmos.

Segundo o biblista Doane (2009), diversas estrofes da canção fazem referência a trechos da Bíblia. Nos primeiros versos, o sujeito da canção é Davi, um rei musicista e poeta muito aclamado em Israel, que foi recomendado a tocar música para o rei Saul: "sempre que o mau espírito atormentava Saul, David tomava a harpa e

<sup>11</sup> Cf. SIGNIFICADOS. Disponível em: <a href="https://www.significados.com.br/aleluia/">https://www.significados.com.br/aleluia/</a>. Acesso em: 31 out. 2018.

tocava. Saul acalmava-se, sentia-se aliviado e o espírito mau deixava-o" (1 Samuel 16:23).

A segunda estrofe da canção divide seus versos em duas passagens bíblicas que envolvem mulheres e relações de (*in*)justiça. Primeiramente há a retomada da história de Betsabá, uma mulher muito bonita que, mesmo comprometida, engravida do rei Davi. Ele a toma como uma de suas esposas e assassina seu marido, Urias, que se rejeita a assumir o filho. "Ela veio e David dormiu com ela, depois de purificar-se do seu período menstrual. Depois, voltou para sua casa" (2 Samuel 11: 2-4). Seguidamente, a composição evoca a história de Sansão, homem (quase invencível) que foi vencido por Dalila. Também há um caso de "sedução" nessa narrativa. Dalila descobre o seu segredo de seus cabelos, depois, chama os Filisteus, que matam Sansão. "Sobre a minha cabeça jamais passou a navalha, pois sou consagrado a Deus desde o seio de minha mãe. Se eu fosse raspado, a minha força se afastaria de mim; ficarei sem forças tal como qualquer homem!" (Juízes 16: 15-17).

A terceira e quarta estrofes retomam as histórias apresentadas e estabelecem sentidos entre o amor sexual e o amor divino. Também, dos elementos bíblicos, traz a relação entre a pomba e o espírito e a um dos dez mandamentos: "não usarás o nome do Senhor, teu Deus, em vão, porque o Senhor não deixa impune aquele que usa o seu nome em vão" (Êxodo 20: 7). O último verso da canção<sup>12</sup> retoma a ilusão de completude da aclamação "Aleluia".

Orlandi (1996), ao tratar da questão da ideologia na interpretação, retoma Pêcheux e seus dizeres sobre o inconsciente. Para o autor supracitado, inconsciente e ideologia estão materialmente ligados pela língua. Assim, os sentidos não são atribuídos pelo sujeito discursivo de forma aleatória, mas na relação com a opacidade do texto. Como a Análise de Discurso busca "explicitar o modo como um objeto simbólico produz sentidos" (ORLANDI, 1996, p.64), a pergunta "O que a música quer dizer?" não cabe como pergunta de interpretação discursiva. Não há uma ocultação da ideologia "atrás" da canção; um sentido único "escondido" em suas entrelinhas.

<sup>12</sup> Canção é referente apenas à letra da música, sem considerar a melodia.

As referências bíblicas tomadas na formulação da composição da canção se cingem com a musicalidade litúrgica e com a circulação da música na minissérie – especificamente em cenas que as personagens principais deixam a cadeia, após cumprirem suas devidas penas. Sendo assim, há relação entre as diferentes estruturas materiais constitutivamente falhas e incompletas: a letra, a melodia e as cenas possibilitam gestos de interpretação que remetam à "justiça divina".

A determinação ideológica da interpretação, a impressão de sentido já-lá, como se fosse "único e verdadeiro", também apresenta relações com a circulação excessiva da música em séries, filmes, propagandas, produzindo efeitos de saturação. Assim como se acredita, em nível de senso comum, que as palavras já têm um sentido em si, a música *Hallelujah* tende a ressoar efeitos de sentidos de "esperança", "fé", "divino".

A música sofre exaustão como trilha sonora, produzindo sentidos relacionados à igreja católica e à "promessa divina". Segundo os estudos de Nick Murray (2016), Hallelujah foi gravada mais de 180 vezes por diversos artistas, tendo sido utilizada em vários filmes e emissões televisivas, como Buckley, John Cale, Rufus Wainwright, Basquiat, Scrubs, The West Wing, House, The O.C., os filmes da série Sherek, como hino em memória às vítimas do episódio "11 de setembro", em casamentos e situações relacionadas à religiosidade. Segundo o autor, a repetição de Hallelujah é tamanha que em Hollywood há um Hotel Café que exibe uma placa pedindo para os músicos não tocarem a música.

Sobre saturação, explica Orlandi (1996) que

o processo ideológico não se liga à falta, mas ao excesso. A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz o efeito de "evidência", sustentando-se sobre o já dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como "naturais". Pela ideologia há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação. Assim, na ideologia não há ocultação de sentidos (conteúdos) mas apagamento do processo de sua constituição (ORLANDI, 1996, p. 66).

Os sentidos de "divino", já legitimados para a música *Hallelu-jah*, no imaginário social, acabam silenciando sentidos outros de tal música, como parte constitutiva das condições de produção da/na minissérie. Como já referido, a música será analisada enquanto materialidade fílmica, na relação com a formulação visual, considerando os quatro primeiros capítulos da série e a circulação de *Hallelujah*.

#### AS REGULARIDADES SIGNIFICATIVAS NO FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA/NA MINISSÉRIE

Partindo dos trabalhos de Lagazzi (2009, 2010, 2014, 2015, 2017) sobre a análise de diferentes materialidades significantes, neste texto observo a sonoridade e a imagem (visual/imaginário), em composição discursiva, tomando a formulação visual na perspectiva da autora, pelo processo de remissão ao interdiscurso. Assim, a música *Hallelujah* é observada no processo de produção de sentidos nas cenas em relação com os corpos criminalizados Vicente, Fátima, Rose e Maurício. Para tanto, o *corpus* dessa investigação é construído por *frames* capturados por mim dos quatro primeiros capítulos da minissérie, considerando momentos em que a música aparece e como se dá a relação entre os quatro corpos criminalizados ao serem narrados por uma só música.

Chego a regularidades significativas de um funcionamento discursivo que se quer compreender (LAGAZZI, 2017) quando observo os quatro primeiros episódios funcionando como uma forma de introdução para cada história: o que aconteceu para que Vicente, Fátima, Rose e Maurício fossem presos; as respectivas prisões; e, como encerramento, o momento em que saem da cadeia. Sendo assim, considerando as regularidades, posso afirmar que há um movimento de paráfrase e de polissemia na estrutura desses episódios.

Diferente de "manter um mesmo sentido usando diferentes palavras", na perspectiva discursiva materialista *mesmo* e *diferente* caminham juntos. Quando os quatro episódios repetem o mesmo

formato, usando de histórias diferentes, mas que se articulam em torno da mesma interrogação encarnada no denominador "justiça", apontam para diferentes relações associativas entre cena, trilha sonora e interpretação na produção de sentidos de (*in*)justiça.

Enquanto analista, organizo sequências discursivas que estruturam meu *corpus*. Partindo de uma descrição dos quatro primeiros episódios (ainda em nível de conteúdo), observo que as cenas descritas têm repetidas a sua formulação, em destaque a trilha sonora, composta por *Hallelujah*, e a inserção das personagens, bem como a trajetória particular de cada uma delas.

Veremos que, discursivamente, há deslocamentos na interpretação do que seria essa (*in*)justiça – que já é uma palavra polissêmica, ou seja, a depender das condições de produção e circulação, produz diferentes sentidos. Na minissérie *Justiça*, é ao manter determinados elementos e substituir outros que os lugares sociais ocupados pelos personagens e as posições no discurso permitem a significação. Sendo assim, o (que parece ser) diferente, e é em termos de conteúdo, se repete discursivamente, enquanto o (que parece ser) igual, em termos de conteúdo, discursivamente pode apontar para sentidos outros.

A música *Hallelujah* é usada como trilha sonora para as quatro personagens, diferente de todas as outras músicas da minissérie, que funcionam conjuntamente às reuniões do enredo. No decorrer das histórias, no pós-prisão, *Hallelujah* retorna como composição de outras cenas, em outros episódios. Para esse *corpus* analítico, contudo, recorto, para observação, as cenas em que a música se inicia e se encerra: no momento em que os criminalizados deixam a prisão, dando o *start* ao desenvolvimento da trama.

#### EPISÓDIO 1

O primeiro episódio narra a história de Vicente. Ele atira em sua noiva Isabela quando a flagra, em relação sexual, com seu exnamorado, cometendo um homicídio doloso passional. Vicente demonstrava atitudes machistas, como a tentativa de controle das vestimentas da noiva, ciúme excessivo de seu comportamento e de suas amizades<sup>13</sup>. Vicente é judicialmente culpabilizado e cumpre sua pena. Mas essa história também tem como coadjuvante a personagem Elisa, mãe de Isabela, que pretende vingar a morte da filha. Para tanto, pratica tiro ao alvo.

Hallelujah aparece pela primeira vez, neste primeiro episódio (Frame 1), quando Elisa está se preparando para assassinar Vicente, no dia em que ele saíra da prisão. Heitor, seu atual namorado, diretor da faculdade particular em que ela lecionava como professora de Direito, afirma: "Matar esse moço não vai trazer sua filha de volta". Elisa responde, chorosa: "Mas vai me dar paz, Heitor". Ele replica: "Que paz é essa? Você vai ter paz presa?" Elisa: "Vou". E assim começam as primeiras notas da melodia, unidas aos ruídos do choro de Elisa. Heitor sai de cena e o pequeno choramingar de Elisa vai crescendo juntamente com as notas musicais, até ela sair caminhando no mesmo sentido que Heitor, aos ruídos de soluços altos (Frame 2). A câmera desfoca a cena até esta ficar totalmente preta.







Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

A música continua enquanto Elisa prepara sua maleta com uma pistola (*Frame* 3) e segue para a garagem de seu prédio. As cenas são escuras e, pelo jogo de sombras, é possível ver a personagem caminhando. Os ruídos do alarme, da maçaneta do carro e do portão se abrindo também narram a cena, juntamente à música. A câmera parece estar posicionada atrás da antena do carro de

<sup>13</sup> Uma análise jurídica poderia considerar o caso como "Feminicídio", visto que Vicente não matou o amante, apenas feriu a existência da figura feminina. Contudo, Vicente foi preso em 2009, sendo que o art. 121, § 2° do Código Penal (BRASIL, 2017) só passou a ter o inciso VI, que trata do Feminicídio, com a Lei Nº 13.104, de 9 de março de 2015 (BRASIL, 2015).

Elisa, que sai da garagem, visibilizando, assim, um dia branco, um fim de tarde com pouca luz (*Frame* 4).





Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

A cena muda para o corredor da prisão. Só é possível ver a silhueta de Vicente, que está acompanhado de um policial. Ele caminha em direção à câmera, que está atrás de grades (*Frame 5*). A luz do corredor ilumina seu rosto e é possível ver que ele veste camisa e calça jeans. A música é acompanhada de ruídos de cadeados e grades se abrindo.



Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

Inicia-se, então, um jogo de cenas entre Vicente e Elisa. As idas e voltas sugerem a concomitância dos atos. A câmera mostra Vicente indo até a porta da cadeia, depois voltando-se para Elisa (*Frame* 6). Ela, dessa vez, está dentro de seu carro, estacionando em frente à imagem desfocada da prisão. Voltando para dentro do recinto, a câmera mostra, de longe e de cima, Vicente atravessando o pátio, iluminado, em linha diagonal (*Frame* 7). Depois, em um enfoque de baixo para cima, o rosto de Vicente respira, com o sol brilhando ao fundo (*Frame* 8). Elisa está fora do carro, caminhando em direção ao portão. A câmera mostra a sua nuca

e o som de *Hallelujah* se mistura com o de seus passos (*Frame* 9). Vicente sai pela porta. Há bastante atenção para o barulho do molho de chaves do policial que abre essa porta (*Frame* 10). Elisa já o alcança com o olhar. A câmera encara-a e focaliza a sua ação de apontar o revólver para o rapaz e, assim, a música é, aos poucos, interrompida (*Frame* 11).













Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

Neste caso, vemos que a noção de *justiça* não está ligada aos livros e aos registros legais. Mesmo que Vicente tenha "pagado" pelo homicídio cometido, cumprindo na prisão sete anos que lhe foram sentenciados, a mãe, advogada e suposta entendedora da lei, não se sente justiçada. Ainda há o desejo de fazer "justiça com as próprias mãos" matar Vicente para ter "paz" e sensação de "justiça feita". A composição: música, saída da prisão de Vicente, e a espera por parte de Elisa armada, desliza o sentido de justiça jurídica para o de justiça dos homens: "vingança".

#### **EPISÓDIO 2**

A segunda vez que a música *Hallelujah* trilha a minissérie é no episódio 2, que narra a história de Fátima, uma empregada doméstica que sofre com a falta de respeito por parte de seu vizinho, o sargento Douglas. Fátima vive com seu marido Waldir e seus filhos Jesus e Mayara. Todos se sentem agredidos pela falta de noção espacial entre casa/quintal por parte de Douglas e sua companheira Kellen. O cachorro de propriedade do vizinho policial, que está sempre solto, se torna um problema quando invade a festa de aniversário de Mayara, causando verdadeiro desespero em todos, e depois quando começa a comer as aves que a família cria.

Waldir é esfaqueado (e morre) ao se envolver em uma briga de bar, em um meio a instabilidades trabalhistas que geraram greve dos trabalhadores da empresa GTransportes, em que era motorista, e "Furação", o cachorro do policial, invade a casa de Fátima, sua esposa, e ataca seus filhos, fazendo com que ela atire no animal. Douglas planta drogas ilícitas na casa da família e incita um flagrante, fazendo com que Fátima seja presa.

As primeiras notas de *Hallelujah* surgem quando Fátima está sendo fichada na polícia (*Frame* 12). A cena muda para a rua da casa da mãe, onde seus filhos avistam seu rosto na capa do jornal (*Frame* 13). Jesus questiona a irmã ("O que é isso?") ao ouvi-la ler o seguinte título noticioso: "Exterminadora de cachorros era traficante". Mayara responde: "Não é nada, Jesus, quem sabe da nossa mãe é a gente".



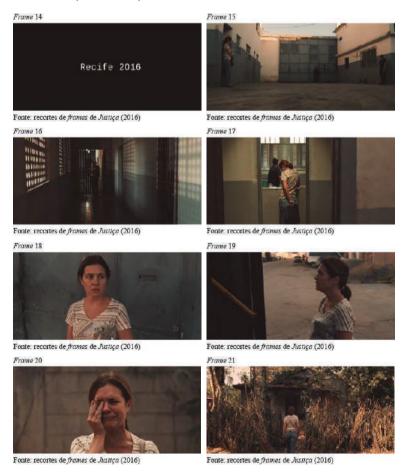
Frame 13

Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

A música *Hallelujah*, que ainda estava baixa, deixando se sobressair as vozes e passos dos atores e os barulhos do trânsito, aumenta quando surgem os escritos "Recife 2016" em uma tela

preta, indicando a evolução do tempo (*Frame* 14). A seguir, Fátima aparece caminhando em um corredor. Enquanto uma policial abre os portões, ela segura seus pertences em uma sacola plástica (*Frame* 15). A cena não tem grande incidência de luz, apenas frechas que a refletem (*Frame* 16). Depois de assinar um documento, Fátima se encaminha para o pátio e para o portão (*Frame* 17). Ninguém espera por ela (*Frame* 18). Fátima toma um ônibus que passa em frente à faixada da penitenciária "Madre Antônia Oliveira" (*Frame* 19). Ao descer, chegando a sua antiga casa, ela chora, (*Frame* 20). A canção abaixa de volume, dando vez para os soluços contidos de Fátima. E assim se encerra a trilha, com Fátima caminhando em direção à casa abandonada no/pelo tempo, pelo vazio da ausência (*Frame* 21).



A justiça pregada pelos livros da lei não é exercida nesse caso. A mãe pagou uma pena referente a tráfico de drogas, que não lhe competia, sendo vítima de uma personagem policial caracteristicamente corrupto, que abusa de seu poder. Em seu olhar, em seu caminhar, em sua postura, somadas n(à) composição da música, não há determinação de quem busca uma vingança, apenas de quem (res)sente muito pela situação vivida. Não há possibilidade de justiça para a personagem Fátima, quando se ausentam meios de recorrer na justiça à invasão domiciliar, tendo em vista que a polícia não tinha mandado para poder entrar em sua casa. Os sentidos de justiça para a personagem Fátima são ligados à noção de injustiça, e mais, na imbricação da cena, com a música e sua postura de fragilidade, também há deslizes para uma "justiça divina", já que em sua situação não lhe resta nada: a casa está abandonada, não se sabe dos filhos, não há dinheiro, não há marido, não há emprego, não há poder.

#### **EPISÓDIO 3**

O terceiro episódio narra a história de Rose. Ela é filha de Zelita, uma empregada doméstica, e acaba de passar no vestibular para cursar Jornalismo. Com sua melhor amiga, Débora (filha da dona da casa em que Zelita trabalha), saem para jantar, e Rose sofre discriminação em um restaurante, por ser negra. Em outro momento de comemoração, as amigas saem para festejar o aniversário de 18 anos de Rose, na praia. Depois da meia-noite, as duas vão até o quiosque de Celso, que é namorado de Rose, comprar drogas ilícitas. Ao voltarem portando as drogas, as duas são barradas em uma ação policial. Débora, personagem branca, é liberada, Rose, personagem negra, é revistada e detida no local. Como acabara de completar 18 anos, é posteriormente julgada, condenada e presa. Débora, ao ser liberada, ainda na praia, deixa o local temerosa de vir a ser presa, abandonando a amiga com os policiais. Zelita não perdoa a família para quem trabalha, por não ter feito nada por sua filha.

Na cadeia, Rose recebe a visita da sua mãe. É nesse momento que a música *Hallelujah* inicia os seus acordes. Com as mãos na boca, a jovem chora, mas os soluços não se sobressaem à canção. A tela preta com os escritos "Recife 2016" surge, mostrando que o "tempo passou" (*Frame* 22), e a cena regular do corpo criminalizado saindo da prisão se repete. Rose caminha por um corredor escuro, iluminado apenas pelas frechas das janelas, acompanhada de uma policial (*Frame* 23). Nessa cena, o som dos cadeados, das portas, dos passos, sobressaem-se ao som da música. Rose, que ocupava as mãos mexendo uma na outra, assina uma documentação e segue para o pátio, carregando seus pertences (*Frame* 24). Ela sai da penitenciária "Madre Antônio Oliveira", com um olhar constrangido (*Frame* 25). Sem virar para trás, segue andando. Ninguém a espera (*Frame* 26).



Fonte: recortes de frames de Justica (2016)



Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)



Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)



Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)



Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

A cena muda para a casa de Débora e Marcelo, que aparece trabalhando (*Frame* 27). Enquanto a música *Hallelujah* continua entoando o desfecho, o som da campanhia se sobressai. Marcelo pergunta: "Amor, você está esperando alguém?". Ela, do banheiro, responde: "Não, deve ser o Alcir para pegar a correspondência" (*Frame* 28). A câmera não sai de Débora, mas o som do abrir a porta e a voz de Rose questionando "A Débora está?", sugerem a cena. Ela fica assustada ao perceber que Rose está à sua porta, e seu rosto manifesta uma expressão de "descrença" (*Frame* 29). As amigas se abraçam em expressão de conforto e alívio (*Frame* 30). A música se encerra.



O caso de Rose também não se aproxima da noção de "justiça". Embora portar drogas sintéticas ilícitas seja, juridicamente, crime, a quantidade de drogas que ela trazia consigo não foi considerada<sup>14</sup>. A pena para quem porta drogas para uso pessoal é significantemente reduzida<sup>15</sup> em comparação com a que Rose

<sup>14</sup> Considerar a quantidade de drogas que está sendo portada poderia dividir o caso em duas modalidades: "consumo pessoal" ou "tráfico de drogas", segundo o Art. 28 da Lei de Tóxicos - Lei 11343/06.

<sup>15</sup> O art. 28 da Lei 11.343/03, de agosto do ano de 2006, afirma que quem adquirir, guardar, tiver em depósito, transportar ou trouxer consigo, para consumo pessoal, drogas sem autorização ou em desacordo com determinação legal ou regulamentar será submetido às

pagou, cumprindo sete anos na prisão<sup>16</sup>. Outro fator que insatisfaz esse núcleo formado por Rose, Débora e suas mães é o fato de a polícia ter discriminado sujeitos brancos e negros, como prática, legalmente, de injúria racial, o que também é considerado crime, previsto na mesma Constituição. Mesmo que a mãe de Rose entenda que a família de Débora é omissa, por serem privilegiados – econômica e socialmente – e não colocarem a sua voz ativamente a favor de Rose, intervindo no resultado da pena, com auxílio de um advogado - por exemplo, a personagem não busca vingar o que aconteceu, quando sai da cadeia. A prisão de Rose e a não prisão de Débora (considerando que as duas portavam a mesma quantidade de drogas) é resultante de racismo. Mesmo assim, da parte de Rose não há sentimentos de vingança - nem para com a lei (representada pelo policial), nem para com a amiga. Assim, a música, na imbricação com a cena e o caso envolvido, produz sentidos de uma justiça divina ligada ao dom do perdão.

#### **EPISÓDIO 4**

O quarto episódio conta a história de Maurício e de sua esposa Beatriz. Enquanto Maurício ocupa seu tempo como contador na empresa GTransportes<sup>17</sup>, que está economicamente abalada por jogos de interesse de seus donos, e com os motoristas promovendo greves, ela é uma bailarina famosa, que está estreando um espetáculo em um teatro de Recife. Após a sua apresentação de estreia, Beatriz atravessa a rua para encontrar com Maurício e é atropelada por Antenor, sócio na empresa supracitada, que não presta socorro à vítima. Ela fica tetraplégica, não quer mais viver e pede que Maurício ajude-a com a autanásia. Ele o faz e é preso, ainda no hospital.

seguintes penas: I - advertência sobre os efeitos das drogas; II - prestação de serviços à comunidade; III - medida educativa de comparecimento a programa ou curso educativo.

<sup>16</sup> A minissérie não apresenta, detalhadamente, como foi o julgamento de Rose.

<sup>17</sup> Este é um elemento da narrativa que também entrecruza os quatro casos. Ainda que a relação não seja abordada no decorrer deste capítulo, importante ressaltar que a empresa de transportes une direta ou indiretamente os quatro casos.

As primeiras notas da música Hallelujah combinam com a câmera estática focando o corredor que Maurício percorrerá até chegar à porta para sair da cadeia. Durante a sua caminhada são abertos três portões (Frame 31). O barulho de passos e portões cerrados com correntes sobrepoem-se à melodia da canção. A partir do primeiro portão é possível observar que Maurício veste um traje social combinando com o seu andar de cabeça erguida. Ele ajusta o botão na gola da camisa. Sua postura é iluminada pela luz lateral que adentra o corredor. Após o segundo portão, sua silhueta é formada por sombras. Maurício abaixa a cabeça (Frame 32).





Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

Em uma segunda cena, há uma câmera externa/ampla, que filma os entornos da prisão (Frame 33). Maurício caminha pela parte externa, em uma continuidade de luz e sombras, até chegar a mais uma porta (Frame 34). A partir dai, há a insidência da luz de forma ampla. Maurício tira os óculos e sente o sol em seu rosto. Há uma movimento de gradação da luz, combinando com seus passos e dando efeitos de "libertação" (Frame 35).





Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

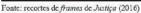
Fonte: recortes de frames de Justica (2016)



Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

A música ocupa, totalmente, o espaço sonoro. Chega um carro para buscar Maurício, porém não se dá enfase ao barulho desse carro (*Frame 36*). Celso busca Maurício em frente à penitenciária "Duque de Castro" (*Frame 37*). Durante o caminho até o destino de ambos, o prostíbulo, a música é encoberta com os sons do carro (*Frame 38*). As últimas notas se combinam com o abrir da porta do estabelecimento.







Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)



Fonte: recortes de frames de Justiça (2016)

O caso de Maurício combina os sentidos de *justiça* com a da lei criada pelos homens, visto que, juridicamente, ele cometeu um crime: tirou a vida de sua esposa, atendendo ao seu pedido. Poderíamos nos ater às questões relativas à eutanásia, porém outra questão sobre *justiça* é colocada: E quanto a Antenor, que omitiu o dever de prestar socorro à vítima? A lei de lesão corporal não

foi aplicada a ele. São esses os sentidos que cercam Maurício e seu caminhar de libertação ao sair da cadeia. Ele busca outra *justiça*, a feita pelas "próprias mãos"; sentidos ligados à "vingança".

A descrição dos quatro episódios, por meio das materialidades significantes, proporciona uma reflexão sobre o trabalho do interdiscurso que orienta a análise. Observo que, para além das relações parafrásticas entre os episódios, há marcas que se repetem nas materialidades dos quatro casos, na relação com a música *Hallelujah*, que apontam para regularidades discursivas. A reiteração do "mesmo", corpos criminalizados saindo da cadeia na imbricação com a trilha sonora, produz diferentes efeitos de sentidos (*im*) possíveis para "(*in*) justiça".

A repetição – no jogo da memória – faz com que alguns sentidos sejam cristalizados, entrando no discurso sem que possamos nos dar conta, como o de *justiça divina*. Tal sentido é fornecido pela memória, como o princípio do legível. Ou seja, a repetição formal e a memória da trilha sonora, num primeiro momento, apresentam fundamentos de religiosidade. Porém, a música, que em um primeiro momento traz traços do religioso, significa diferentemente com o jurídico em cada caso. O jogo parafrástico possibilita a abertura para a deriva, o que vai se repetindo em nível de conteúdo aponta para uma polissemia, produzindo efeitos outros, que não esperados, abrindo e/ou fechando sentidos.

Na análise apresentada, dou visibilidade para o deslocamento do posicionamento ideológico. É a partir de uma sequência discursiva que se reconstroem os processos de significações, para os sentidos de (in)justiça: a justiça dos homens e a justiça jurídica. Concordando com a noção de que "as palavras podem mudar de sentido de acordo com a posição sustentada por aqueles que as empregam" (PÊCHEUX, 2015, p.122, grifos do autor), considero que os sentidos, entre o mesmo e o diferente, estão sendo produzidos nas cenas descritas por filiação ideológica.

#### GESTOS DE CONCLUSÃO

Partindo do funcionamento da trilha sonora da minissérie, em que as músicas diferenciam grupos econômicos e sociais, possibilitando que fossem formulados os Grupos I e II, *Hallelujah* se difere quando repetitivamente narra a história das quatro personagens. A música passa a reforçar sentidos de homogeneização para (*in*)justiça. Diferente de todas as outras músicas da trilha sonora, ela é tomada para narrar histórias que são distintas, mas universalizadas perante a "lei", já que a lei é, supostamente, aplicável, igualmente, "para todos" os sujeitos de direito.

Por mais que a minissérie problematize a justiça jurídica como "justa", e *Hallelujah* participe da constituição e dos efeitos desses sentidos, ela não deixa de estabilizar outros sentidos de (*in*)justiça. Como pode ser observado por meio do recorte dos quatro primeiros episódios, há um transitar de sentidos de *justiça* dos homens para justiça divina e justiça pelas próprias mãos, na contradição: justo x injusto. Elisa e Maurício, que formam núcleos do "Grupo I" da minissérie, anseiam a justiça enquanto *vingança*. Já Fátima e Rose, que fazem parte do núcleo "Grupo II", não têm alternativa senão a *impunidade* e, assim, o apelo para a justiça divina.

Embora a *Justiça* jogue para o espectador a possibilidade de construção "supostamente livre" do que seja "justiça", ao mesmo tempo, dá caminhos possíveis para que esses sentidos sejam validados. A *justiça jurídica*, a *justiça divina* e a *justiça dos homens* são regularidades de conteúdo que se tornam discursivas. A cada episódio, os sentidos de (*in*)justiça vão transitando nesses três espaços. Por vezes, um sobressai-se ao outro, apagando/ silenciando outros.

Ao passo que a noção de *justiça* é extremamente opaca, é, também, muito estabilizada na relação com as leis: "justiça feita" para todos, já que sete anos se passaram e cada personagem criminalizada "pagou a sua dívida com a sociedade". Mas, como no social ela, muitas vezes, não se cumpre, três sentidos de justiça diferentes passeiam pela trilha sonora de *Hallelujah*: I - A justiça di-

vina, invocada pela música, cujo imaginário liga-a à esperança, fé, perdão. II - A justiça jurídica, a lei, invocada pela cena de sair da prisão depois de pagar os anos de encarceramento. III- A justiça do Ego, no sentido de fazer algo com as próprias mãos, que possa suprir esse desejo, para poder seguir em frente. Sentidos esses de (*in*)justiça que são produzidos na imbricação entre cena, música e história da personagem.

Sendo assim, o local onde estão essas personagens quando são presas, como são presas, o motivo da pena que estão cumprindo, as pessoas (ou a ausência) que esperam as personagens principais fora da cadeia, para onde vão depois que eles saem da cadeia, a postura cênica, entre outros, fazem com que a interpretação da cena deslize (de) sentidos.

Como gesto de conclusão, deixo a incompletude do meu entendimento sobre essa análise: os sentidos de (*in*) justiça, determinados pela imbricação das materialidades significantes, mostram como a deriva está sempre nesse jogo de (*des*) estabilização. Em *Justiça*, observei como, no enlaçamento da trilha sonora – especificamente a música *Hallelujah* – com a formulação visual, os casos dos quatro sujeitos foram construídos, entremeando-se na produção de sentidos de (*in*) justiça. A relação da música com a produção de sentidos na contradição constitutiva das/nas diferentes cenas propostas – momento em que as quatro personagens saem da cadeia – em torno do objeto investigado, partiram de regularidades significativas no funcionamento discursivo, no enlaçamento da trilha com a formulação visual.

#### **REFERÊNCIAS**

BRASIL. **Código penal**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. Disponível em: <a href="http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo\_penal\_led.pdf">http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo\_penal\_led.pdf</a>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

BRASIL. Lei Nº 13.104, de 9 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos

crimes hediondos. Brasília: Presidência da República, 9 mar. 2015. Disponível em: <a href="http://www.planalto.gov.br/CCivil\_03/\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104">http://www.planalto.gov.br/CCivil\_03/\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104</a>. htm>. Acesso em: 30 out. 2018.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

DOANE. Sébastein. **Hallelujah de Leonard Cohen**. 2009. Disponível em: <a href="http://www.interbible.org/interBible/source/culture/2009/clt\_090206.html">http://www.interbible.org/interBible/source/culture/2009/clt\_090206.html</a>. Acesso em: 6 ago. 2018.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (coord.). **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. O corpo como materialidade discursiva. **Redisco**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, jan.-jun. 2013. Disponível em:< http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1996/1723 >. Acesso em: 26 out. 2018.

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Vallamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

LAGAZZI, Suzy. Linha de Passe: a materialidade significante em análise. **RUA** [online]. Campinas, v. 2, n. 16, p. 172-182, 2010. Disponível em: <a href="http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/118882/1/ppec\_8638825-9021-1-SM">http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/118882/1/ppec\_8638825-9021-1-SM</a>. Acesso em: 2 out. 2018.

\_\_\_\_\_. O recorte significante da memória. In: INDURSKY, Freda; FERREI-RA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009. p. 67-78.

\_\_\_\_\_. Paráfrase da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória do equívoco. In: FLORES, Giovanna G.; NECKEL, Nádia R. M.; GALLO, Solange M. L. (Orgs.). **Análise de discurso em rede:** cultura e mídia. Campinas: Pontes, 2015. v. 3. p. 177-189.

\_\_\_\_\_\_. Quando os espaços se fecham para o equívoco. **RUA [online]**. Campinas, Edição Especial, p.155-166, 2014. Disponível em: <a href="https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638264/5895">https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638264/5895</a>. Acesso em: 2 out. 2018.

\_\_\_\_\_\_. Trajetos do sujeito na composição fílmica. In: FLORES, Giovanna G. B.; GALLO, Solange M. L.; LAGAZZI, Suzy; NECKEL, Nádia R. M.; PFEIFFER, Cláudia C.; FONTANA, Mônica G. Z. (Orgs.). **Análise de discurso em rede**: cultura e mídia. Campinas: Pontes, 2017. v. 3, p. 23-39.



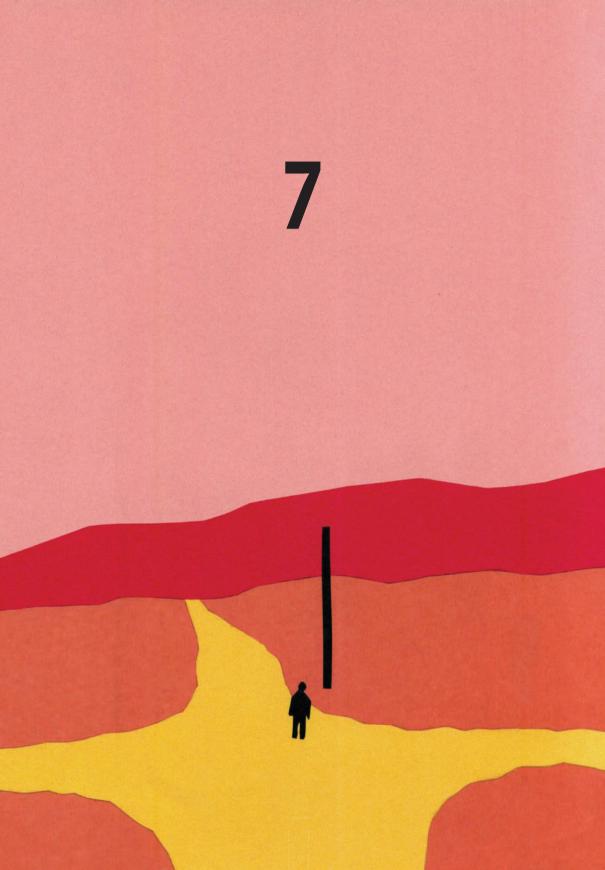
MURRAY, Nick. How Pop Culture Wore Out Leonard Cohen's 'Hallelujah'. Disponível em: <a href="https://www.nytimes.com/2016/09/20/arts/music/leonard-">https://www.nytimes.com/2016/09/20/arts/music/leonard-</a> cohen-emmys-hallelujah.html>. Acesso em: 2 out. 2018. ORLANDI, Eni Puccinelli. A contrapelo: incursão teórica na tecnologia: discurso eletrônico, escola, cidade. **RUA [online]**. Campinas, v.2, n. 16, p. 5-17, 2010. Disponível em: < https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/ article/view/8638816>. Acesso em: 2. out. 2018. \_\_\_\_. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001. . **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996. . Nota introdutória à tradução brasileira. In: CONEIN, Bernard et al. (Orgs.). Materialidades discursivas. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Capinas, 2016. p. 9-16. . Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). Linguística: questões e controvérsias. Série Estudos 10. Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba. Uberada: Fiube, 1984. p. 9-26. PÊCHEUX, Michel. Língua, "Linguagens", Discurso. In: PÊCHEUX, Michel. Análise de Discurso: Michel Pêcheux: textos escolhidos por Eni Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes 2015. p. 121-129. \_. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Cam-

pinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

### **PARTE II:**

# Sujeito-mulher e a discursivização dos corpos





7

# O funcionamento discursivo do ser-sujeito-mulher em *Justiça*

MILENA BEATRIZ DA SILVA<sup>1</sup>

#### INTRODUÇÃO

O mundo é hostil às mulheres. Situações de violência e desigualdade inscritas no social permeiam as vivências femininas no tempo-espaço. É um processo no qual as mulheres são absorvidas e não é fácil sair dele, porque entende-se que essa é a ordem do mundo. Bourdieu (2002) questiona a não-transgressão desta ordem do mundo. Chama a atenção do autor que tais ordens sejam respeitadas. Para o sociólogo, também antropólogo e filósofo,

é ainda mais surpreendente, que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente [...] (BOURDIEU, 2012 p. 7).

Essa abertura textual por Bourdieu subsidia ilustrativamente motivos para uma observação analítica da recorrência de tal ordem explicitada pelo autor no funcionamento discursivo acerca do ser-sujeito-mulher em *Justiça* (2016), minissérie da Rede Globo

<sup>1</sup> Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. E-mail: milena.bs@outlook.com.

de Televisão, escrita por Manuela Dias, com direção de José Luiz Villamarim. Tal produção minisseriada apresenta quatro histórias conectadas por crimes ocorridos em uma mesma noite, em Recife, no ano de 2009. A história de *Justiça* se desenvolve mostrando o assassinato de uma mulher pelo próprio noivo; a prisão de uma mulher por atirar em um cachorro; uma mulher recém-aprovada no vestibular, detida com drogas, e uma mulher, tetraplégica após um acidente, que apela por eutanásia, realizada ilegalmente por seu marido. Para fins da investigação da temática proposta, o recorte analítico é construído em torno do primeiro episódio, no qual a personagem Isabela, interpretada por Marina Ruy Barbosa, é assassinada por Vicente, interpretado por Jesuíta Barbosa.

Pela observação desse ser-sujeito-mulher em funcionamento no discurso da minissérie em questão e os possíveis efeitos de sentido daí resultantes, partimos da indagação analítica sobre como a construção/constituição do ser-sujeito-mulher na minissérie Justiça se materializa no dito e no não-dito das falas das personagens em composição com as imagens-visuais.

A entrada no material de análise se dá pelas falas das personagens, pensadas na sua relação com as imagens-visuais, já considerando nesse encontro o funcionamento do imaginário acerca do ser-sujeito-mulher na sociedade. O objetivo desta pesquisa é compreender a maneira pela qual se dá a construção/constituição do ser-sujeito-mulher a partir do dito e do não-dito nas falas das personagens. Nesse sentido, sequencialmente apresentamos o dizer sobre a mulher midiatizado por meio de uma minissérie televisiva, bem como analisamos o dito e o não-dito no funcionamento dos discursos das personagens, para chegar à maneira pela qual o não-dito constrói o ser-sujeito-mulher das personagens femininas no primeiro episódio de *Justiça* (2016).

A teoria e método que norteiam esta investigação é a Análise de Discurso pecheutiana e seus desdobramentos no Brasil, com Eni Orlandi (2012), postos em diálogo com publicações e estudos sobre teorias feministas e pós-identitárias a partir das autoras Wânia Izumino e Cecília Santos (2008) e Maria Célia Orlato Selem

(2006). Para abordagem teórica do ser-sujeito-mulher, também se tem como respaldo estudos empreendidos por Maria Rita Kehl (2008), Pierre Bourdieu (2012), Dantielli Garcia e Lucília Sousa (2016). Este capítulo conta ainda com contribuições de Mircea Eliade (1992) e Alain Corbin (2009) na discussão de um corpo simbólico e que pode ser lido enquanto sagrado e profano.

#### SER-SUJEITO-MULHER NA DISCURSIVIDADE DE *JUSTIÇA*

O primeiro episódio de *Justiça* gira em torno da relação entre Vicente e Isabela. Após reatarem o namoro, ele a pede em casamento. Do início ao fim, o episódio vai retratando Vicente como alguém controlador, obsessivo e ciumento. A relação do casal, que já era instável devido aos comportamentos apresentados por Vicente, piora quando a empresa de ônibus do pai do jovem declara falência, virando notícia televisiva. Ao saber disso, Isabela passa a reconsiderar seu casamento com Vicente. Entretanto, antes que Isabela pudesse romper seu relacionamento com o noivo, ela acaba sendo assassinada por ele, ao flagrá-la com o ex-namorado, Otto, interpretado por Pedro Lamin. A mãe de Isabela, Elisa, interpretada por Debora Bloch, presencia a cena. Vicente é preso e condenado por assassinato.

Temos, no decorrer do episódio, um ser-sujeito-mulher sendo constituído a partir do que é dito e está na fala das personagens, assim como no não-dito da fala, que possui relação com a própria imagem-visual, permeando as duas materialidades. Tal relação entre o dito e o não-dito, em termos discursivos, serão observadas mais à frente. A princípio, esses sujeitos estão representados por Elisa, a mãe, e Isabela, a filha. Nesse primeiro momento, para delinearmos uma tentativa de definição do que seja esse ser-sujeito-mulher, recorremos à noção de assujeitamento em Althusser e Pêcheux, embasando-nos em Neckel (2014) e Ferreira (2005).

Neckel (2014, p. 93) destaca que as influências das ciências sociais e os estudos de Althusser sobre Freud e Lacan levaram

Pêcheux a definir que "a constituição do sujeito sempre está em relação à (linguagem-história-ideologia), esclarece a autora. Nesse sentido, no *Glossário de Termos do Discurso*, coordenado por Maria Cristina Leandro Ferreira (2005, p. 21), especifica-se que,

resultado da relação com a linguagem e a história, o sujeito do discurso não é totalmente livre nem totalmente determinado por mecanismos exteriores. O sujeito é constituído a partir da relação com o outro, nunca sendo fonte única do sentido, tampouco elemento onde se origina o discurso.

Nessa instância, levando-se em consideração o sujeito em sua relação constitutiva com os sentidos, notamos que, por conta do seu vínculo indissociável com a língua(gem), história e ideologia, os sujeitos são atingidos por diferentes efeitos de sentido apesar de suas vontades. Sentidos já ditos por alguém, em algum lugar, em outros momentos, mesmo que em outro tempo-espaço, têm efeitos. A isso a Análise de Discurso trata como interdiscurso, também visto como memória discursiva, conforme Orlandi (2012). O interdiscurso são todos esses sentidos que estão no mundo sempre em movimentação e que afetam os sujeitos. Tais relações interdiscursivas (um discurso que se põe em relação com outros) tem a ver com o que Ferreira (2013) afirma sobre o sujeito apresentar um traço de uma dupla determinação constitutiva, que se enraíza em sua existência histórica, e acaba sendo interpelado em um processo que não tem início e nem fim.

Nesse processo se encontram as mulheres enquanto sujeitos. Ser mulher pressupõe não ser homem. É requerente observar o que diferencia mulheres de homens e as implicações que daí derivam. Muitos estudos partindo desse questionamento já foram realizados. Existem teorias específicas que abordam questões de gênero e identidade, para além de toda a produção feminista. No nosso caso, delimitamos, como aporte de nossa pesquisa, a publicação *Deslocamentos do feminino*, de Maria Rita Kehl (2008), que aborda questões em relação ao sujeito-mulher pela ótica psicanalítica. Além de Kehl (2008), debruçamo-nos também em dis-

cussões de *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu (2012). O autor parte de um estudo etnológico sobre uma sociedade tradicional na região da Cabília, Argélia, onde o homem, o masculino, tem primazia em relação à mulher, feminino. Avançamos, assim, para observação da construção desse ser-sujeito-mulher e seus desdobramentos, que nos propomos a analisar no primeiro episódio de *Justiça*.

Kehl (2008, p. 10), ao abordar a constituição dos sujeitos, define que esta

é precedida subjetivamente de algumas definições no campo do Outro. Entre elas, a que nos identifica como homens ou mulheres a partir de nossos corpos, que, no limite, pertencem à ordem do Real. Aqui, e somente até aqui, é possível aceitar a assertiva freudiana - "anatomia é destino". As características sexuais anatômicas nos permitem diferenciar os sujeitos quanto ao gênero (homem ou mulher), conceito que inclui o sexo biológico, investido dos valores e atributos que a cultura lhe confere. Diferente do gênero, mas articulada a ele, temos a posição do sujeito no discurso, de ordem simbólica - como sujeito ou objeto do discurso, o que corresponde à diferenciação freudiana fundamental de "ativo" e "passivo" para as posições ditas masculina e feminina; masculino e feminino indicam também a posição de sujeito ou de objeto com relação ao desejo de um semelhante, um outro, para além da condição fundamental do desejo, que, segundo Lacan, é sempre a de "desejo do desejo do Outro".

Esse ser-sujeito-mulher que se diferencia dos homens é revestido de valores culturais que o atravessa inconscientemente por meio do par interdiscurso e ideologia. Quando pensamos no campo cultural e na história que circunscreve e perpassa os sujeitos, observamos que há uma série de ações e ditames sobre o que é ser mulher. Muito disso se dá pela naturalização de comportamentos e reforço destes por meio de associações biológicas designadas aos gêneros. Bourdieu (2012) debate esse aspecto quando aborda sobre a dominação masculina. O autor descreve que

a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam "femininas", isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa "feminilidade" muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (BOURDIEU, 2012, p. 82, grifos do autor).

O sociólogo faz essa observação partindo da análise de uma sociedade tradicional que coloca em hierarquia o masculino sobre o feminino. Pensando a partir da formulação de Bourdieu, vemos que a mulher advém na sociedade como a falta. Para essa sociedade tradicional hierárquica, tudo que "falta" na mulher "existe" no homem. Caberia ao masculino preencher e se sobressair ao feminino, estabelecendo uma lógica de dominação e dependência, como o autor observou a partir da sociedade tradicional que estudou. Kehl (2008, p. 11) aponta que "a feminilidade costuma organizar-se em torno do imaginário da falta". Essa mentalidade da falta colabora com aspectos de dominação que atravessam o ser-sujeito-mulher e refletem naquilo que é dito, bem como nãodito. Na análise do primeiro episódio de Justiça, podemos notar esse funcionamento entre a falas das personagens no encontro do verbal com a imagem-visual, reiteradamente, já na consideração do imaginário que envolve o ser-sujeito-mulher.

# O DITO E O NÃO-DITO EM FUNCIONAMENTO NOS DISCURSOS DAS PERSONAGENS

A entrada no material de análise é estruturada, num primeiro gesto, por um ordenamento de eixos-temáticos recorrentes, para, assim, buscarmos regularidades em termos de funcionamento discursivo. A princípio, delineamos quatro entradas, relativas a

eixos-temáticos, para trabalhar com o material. São elas: a mulher enquanto objeto de posse; a mulher enquanto objeto profano, em virtude das roupas que usa; a mulher em relação a relacionamentos com pessoas mais novas e estereótipos das vontades femininas. Entendemos esses eixos como possíveis condições de produção de discursos que apontam para a construção de um ser-sujeito-mulher na série, tanto pelo dito como pelo não-dito. A análise é feita a partir de *frames* da produção minisseriada na relação com os diálogos em composição a tais imagens-visuais. Dessa maneira, a análise discursiva do dito e do não-dito se dá no imbricamento compositivo do visual com o verbal.

Segundo Orlandi (2012), a Análise de Discurso indica que o dizer tem relação com o não-dizer e que tal relação reivindica ser considerada no processo de análise. A autora aponta que o não-dizer fora foco de reflexão de linguistas como Ducrot (1972). É sobre os trabalhos de Ducrot que ela se debruça. Ducrot, segundo a pesquisadora, aponta que existe, no campo do não-dito como implícito, uma separação entre pressuposto e subentendido. Orlandi (2012, p. 82) exemplifica da seguinte maneira:

se digo "Deixei de fumar" o pressuposto é que eu fumava antes, ou seja, não posso dizer que "deixei de fumar" se não fumava antes. O posto (o dito) traz consigo necessariamente esse pressuposto (não dito mas presente). Mas o motivo, por exemplo, fica como subentendido. Pode se pensar que é porque me fazia mal. Pode ser também que não seja essa razão. O subentendido depende do contexto. Não pode ser asseverado como necessariamente ligado ao dito.

Orlandi (2012) estabelece que na Análise de Discurso há noções que fundamentam o não-dizer, tais como a noção de interdiscurso, a de ideologia, a de formação discursiva. A autora considera que há sempre no dizer um não-dizer integrante. "Quando se diz 'x', o não-dito 'y' permanece como uma relação de sentido que informa o dizer de 'x" (ORLANDI, 2012, p. 82). Assim sendo, o que interessa para a Análise de Discurso é o não-dito como silêncio.

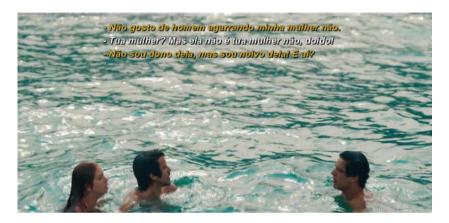
A noção discursiva de silêncio é formulada por Orlandi como sendo este um espaço, recuo, para que se possa significar. Em sua publicação As formas do silêncio, Orlandi (2011) explicita a diferença entre o não-dito em nível semântico, ou seja, no campo do implícito e subentendido, e do não-dito em nível discursivo, com relação ao interdiscurso e ideologia. Orlandi (2011), novamente embasada em Ducrot (1972), explica que a noção de implícito se dá em uma maneira de domesticação do não-dito pela semântica. Segundo a autora, essa "domesticação se faz pela exclusão da dimensão discursiva e pela recusa da opacidade do não-dito" (ORLANDI, 2011, p. 65). Não é assim que a autora propõe a concepção de silêncio. Orlandi (2011) ressalta que este não se remete ao dito. O silêncio assim permanece e significa como tal. A autora salienta que "em suma, nós distinguimos silêncio e implícito, sendo que o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras" (ORLANDI, 2011, p. 66). Precisamos levar em consideração que o silêncio não se reduz à ausência de palavras, esclarece a pesquisadora. Para ela, as palavras são carregadas de silêncio. Orlandi (2011, p. 67) define que

a "legibilidade" do silêncio nas palavras só é tornada possível quando consideramos que a materialidade significante do silêncio e da linguagem diferem e que isso conta nos distintos efeitos do sentido que produzem.

Todavia, tais reflexões podem gerar o questionamento sobre tomar para análise tudo que não foi dito em relação ao dito. Segundo Orlandi (2012, p. 83), "esta é uma questão de método: partimos do dizer, de suas condições e relações com a memória, com o saber discursivo para delinearmos as margens do não-dito que faz os contornos do dito significativamente". O que se faz relevante é o não-dito para a situação significativa determinada. Até porque "entre o dizer e o não-dizer desenrola-se todo um espaço de interpretação no qual o sujeito se move. É preciso dar visibilidade a esse espaço através da análise da análise baseada nos conceitos discursivos e em seus procedimentos de análise" (ORLANDI, 2012, p. 85).

Adentrando a especificidade de nosso material de análise, diante das falas das personagens da série, observamos efeitos de sentido a partir do dito e do não-dito na relação com o que é apresentado visualmente.

No *frame* a seguir, vemos a discussão causada por Vicente ao ver Isabela conversando com Otto enquanto estão na água. Otto é ex-namorado de Isabela, e esse lugar social de significação é constitutivo da cena de ciúme de Vicente.



*Frame* 1: Atrito entre Vicente e Otto. A legenda em amarelo representa as falas de Vicente, à esquerda no *frame*, e a legenda na cor branca representa a fala de Otto, à direita na imagem.

Ao observarmos o diálogo entre Vicente e Otto, nota-se que o pronome possessivo "minha" demarca o sentimento de posse do sujeito-homem em relação ao sujeito-mulher: "minha mulher". Sentimento de posse que se reforça em sua resposta ao ser inquirido – "Tua mulher? Mas ela não é tua mulher não, doido!" – pelo ex-namorado e amigo de Isabela: "Não sou dono, mas sou noivo dela, e aí?". Mesmo que o noivado, nesse contexto, ainda não demarque "propriedade", imaginariamente, "legitima" um certo controle do noivo sobre a noiva. Em termos do que é tido como natural na sociedade, ou seja, de comportamentos que foram naturalizados e reforçados por anos, histórica e sistematicamente,

é como se o homem tivesse controle sobre a mulher. Além disso, como efeito, se o noivado, ao significar, socialmente, como uma fase transitória entre estar solteiro e casado, na condição de fase transitória, representa certo controle do homem sobre a mulher, casamento, como um estágio posterior, estaria em relação com a posse propriamente dita, ou seja, ser "dono" da mulher.

Selem (2006), em um estudo sobre os lugares e sujeitos do feminismo, procura pensar o sujeito "mulheres" partindo da problematização dos discursos sobre o humano que fundam o par dicotômico masculino e feminino como categorias estanques. A autora, embasada em teorias feministas que dialogam com concepções pós-modernas de identidade, exalta a relevância de avanços políticos conquistados por movimentos de mulheres e de algumas teorias feministas que "contribuíram para certas representações essencializadas de um sujeito mulher" (SELEM, 2006, p. 1, grifo da autora). Para a teórica, um exercício interessante é extrapolar tais conceitos e concepções.

A sexualização dos corpos com funções específicas e a heterossexualidade permanecem ainda explicitadas de forma natural e incontestável por muitos discursos tidos como emancipatórios. A polarização naturalizada dos sexos (masculino e feminino) ainda nortearia o entendimento sobre as relações humanas, inclusive na produção do conhecimento. Dessa forma, os esquemas tipificadores (como sexo, cor, idade, condições físicas e mentais), embasariam as noções de ética e estética, as quais atravessam as percepções sobre amor, romance, beleza e erotismo, determinado a localização dos indivíduos no mundo (SELEM, 2006, p. 1).

Izumino e Santos (2005) fazem uma revisão crítica das principais referências teóricas das Ciências Sociais na área de violência contra as mulheres no Brasil. Segundo as autoras, entre os trabalhos que se constituem como referência desses estudos identificam-se três correntes teóricas. A primeira delas é chamada por elas de "dominação masculina", na qual, segundo as autoras, a violência é uma expressão de dominação do homem sobre a mulher, o que resulta na não-autonomia feminina. A segunda corrente é

denominada pelas autoras de "dominação patriarcal" e recebe influências das perspectivas feminista e marxista, levando em consideração a violência como expressão do patriarcado. A terceira corrente é nomeada pelas autoras de relacional, onde as noções de dominação masculina e vitimização feminina são relativizadas.

Notamos, no recorte em questão, uma tentativa de dominação do homem sobre a mulher. Vicente se coloca à frente de Isabela e diz a Otto que a mulher é sua. O comportamento de Vicente vai se demarcando com atitudes machistas, no decorrer do episódio, pelas quais ele busca controlar a relação. Izumino e Santos (2005) utilizam o termo "dominação masculina" embasadas nos estudos de Bourdieu (2012). O autor faz um estudo sobre a dominação masculina e sua construção simbólica. O sociólogo, também antropólogo e filósofo, propõe-se a trabalhar a estrutura de pensamento que norteia a visão sobre masculinidade e feminilidade. Isso é feito a partir de uma pesquisa etnográfica, entre 1950 e 1960, na Argélia, região da Cabília, na qual ele estuda os comportamentos da tribo tradicional que vive próxima ao Mar Mediterrâneo, os cabilas. A respeito de estudar uma sociedade tradicional em detrimento da observação da organização social vigente, ele relata que "esse desvio, indo a uma tradição exótica, é indispensável para quebrar a relação de enganosa familiaridade que nos liga à nossa própria tradição" (BOURDIEU, 2012, p. 9). Segundo o estudioso, por meio de análise antropológica retornase ao aspecto "historicizado" sobre o masculino e o feminino, indo além de questões associadas à biologia. Retomando Kehl (2008, p. 259), temos que "a sexuação humana não é dada pelo sexo biológico, mas pelo atravessamento da cultura".

O estudo de Bourdieu sobre a dominação masculina reflete sobre condições estruturais de pensamento que são compartilhadas nos mais diversos setores da sociedade e que se enraizaram a ponto de determinar e ditar parâmetros do que seja o feminino e o masculino. O autor não toca especificamente em questões de biologia, como já citado, mas de uma cultura e desenvolvimento de duas ideias – a de masculino e feminino. Bourdieu (2012), em sua

análise sobre os cabilas, notou que na organização social do grupo a percepção de *tudo* é *sempre* masculina. O homem, masculino, é tomado como medida para todas as coisas. Existe na Cabília uma organização binária do cosmos. Garcia e Sousa (2016), partindo de Bourdieu, apontam que a sociedade cabila é androcêntrica, onde, hierarquicamente, o masculino é superior e se constrói contra e em relação ao feminino.

Essa primazia do masculino em relação ao feminino reverbera na socialização de meninas. De alguma maneira, elas passam a ser vistas como *não-homens*. O que Bourdieu observa na Cabília reflete nas sociedades além do Mediterrâneo. Para o sociólogo, a dominação masculina se dá de modo "suave" e "invisível". O autor não parte de uma perspectiva de violência física, mas de como tal dominação se inscreve de maneira simbólica e faz com que os dominados a aceitem. Isso ocorre porque a dominação foi e ainda é naturalizada. Conforme Bourdieu (2012, p. 33), o processo de dominação "legitima uma relação de dominação, inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada".

Assim, se retornarmos ao frame 1, podemos observar a dominação em funcionamento. Está na fala de Vicente que se coloca como dono de Isabela. Alguém que se considera superior e que tenta exercer o que entende, e que foi naturalizado a ele, como um direito de posse. Desse modo, ele se volta para outro homem pela mesma perspectiva de dominação que lhe absorve. Vicente dispara contra Otto: "Não gosto de homem agarrando minha mulher não". O jovem se coloca à frente de sua namorada em uma ação sutil, mas simbólica. Notamos aqui um jogo entre o dito e o nãodito. Vicente tem seu inconsciente atravessado por um sistema de dominação que se inscreve e reverbera em suas ações. Situações como essa já foram vividas em outro tempo e em outro lugar. A dominação masculina vai funcionando nos entremeios do discurso e da ideologia que se materializa nele. Os sujeitos são afetados pelo inconsciente. Notamos a fala e imagem visual se tornando constitutivas ao passo que nos apresentam um ser-sujeito-mulher que é dominado/a.

No conjunto de *frames* a seguir, vemos Vicente questionando as roupas que Isabela escolheu para se exercitar.



Frame 2: Vicente, à direita, questionando a roupa de Isabela.

Em seguida, ele pede à noiva que não malhe "pelada" na frente de outro homem. Pelos recortes das cenas, podemos notar que Isabela não está, de fato, nua, mas sim vestida com roupas mais curtas. Observamos, também, a "qualificação" do ser-sujeito-mulher enquanto objeto profano/a ser profanado. Essa situação demonstra a demarcação e objetificação do corpo feminino não apenas como posse, mas também como algo profano, isto é, o corpo feminino acaba por ser sexualizado, independentemente do tipo de roupa que se usa.





Frame 3: Vicente, à esquerda, questionando a roupa de Isabela.

No tocante a essa discussão, buscamos em *O sagrado e o pro- fano*, onde Mircea Eliade (1992) aborda a(s) religião(ões) e os aspectos que lhe(s) constitui(em), o que fundamenta a relação entre sagrado e profano, para retornarmos aos recortes analisados. Eliade (1992, p. 12) sinaliza que "o sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades 'naturais'". De acordo com o autor, a primeira definição que pode ser dada ao sagrado é a que ele se opõe ao profano. Para o teórico,

o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões - desde as mais primitivas às mais elaboradas - é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore - e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo "de ordem diferente" - de uma realidade que não pertence ao nosso mundo - em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo "natural", "profano" (ELIADE, 1992, p. 13).

Partindo desse ponto, Eliade fala de dois modos de ser. Sagrado e profano constituem essas duas modalidades, visto que são duas situações existenciais assumidas pela humanidade ao longo de sua história. Tais definições podem se relacionar ao ser-sujeito-mulher que vai se delineando no primeiro episódio de *Justiça*.

Eliade (1992) pontua que a mulher tem uma relação mística com a Terra. Segundo o autor, "a sacralidade da mulher depende da santidade da Terra" (ELIADE, 1992, p. 71). A mulher é vista por muitos povos primitivos, então, como algo sagrado, e carrega em si a potência criadora do plano da vida. Tal pensamento, advindo de povos primitivos e sedimentado por práticas histórico-culturais e religiosas, ainda fundamenta e difunde ideias acerca de um sujeito feminino. Em nossa sociedade atual, por mais que os direitos das mulheres sejam conquistados, existe até então discussões sobre seus corpos e a maneira como a própria mulher deveria se apropriar dele. Tais discussões se inscrevem no campo do simbólico e afetam os sujeitos pelo inconsciente, por isso, muitas vezes, se perpetuam.

Quando observamos o frame 3, podemos pontuar que assim como a relação mulher-homem funciona por um imaginário de posse, a ideia de corpo profano ou a ser profanado se relaciona com a mulher. Entretanto, isso ocorre pelo olhar que o homem tem sobre tal corpo. Há também o modo como o homem olha para si mesmo. Quando Vicente diz "Não é para ficar malhando pelada na frente daquele maluco não", ele, em uma posição de alteridade, pensa no outro que olhará a mulher, de forma a profaná-la. Vicente diz isso enquanto coloca suas vestes, mas se repararmos no frame 2, ele questiona, pelo dito, as roupas de Isabela mesmo não estando totalmente vestido. Observamos aí o dito funcionando em conjunto com o não-dito. O não-dito, aqui, não está apenas demarcado por uma ação - no caso, Vicente não estar completamente vestido -, mas também pelos efeitos que se têm a partir daí. Segundo Corbin (2009, p. 9), "o corpo é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos". Vicente lê e entende Isabela como um ser-sujeito-mulher que seja inferior. É um sujeito afetado ideologicamente pela lógica da dominação masculina, como propôs Bourdieu (2012).

Outra situação que notamos foi a mulher em relação a relacionamentos com pessoas mais novas. Nos *frames* a seguir, vemos uma conversa de Elisa e Isabela. A jovem está fazendo exercícios em uma bicicleta ergométrica, na sala, enquanto a mãe está sentada no sofá. No plano ampliado, vemos um homem fazendo serviços de reparo na casa. É a esse homem que Vicente, nos recortes anteriores, se referiu como "maluco" e que, de algum modo, estaria propenso à profanação do corpo de Isabela. A filha questiona a mãe sobre o problema de se envolver com uma pessoa mais nova e argumenta que seu amigo, que está interessado em Elisa, já se relacionou com mulheres mais velhas. Isabela pontua que se Elisa fosse homem e Téo mulher, certamente não haveria problema.





**Frame 4:** Isabela dialogando com a mãe, Elisa, sobre relacionamentos com diferenças de idade.

A mãe, mulher, é afetada pelo imaginário social de normalidade de relação homem-mulher em que o homem seja mais velho ou tenha, ao menos, a mesma idade da mulher. A mãe, marcando-se com 40 anos, é de outra geração, diferente da filha, em que se incutia não só entre os homens, mas também entre as mulheres, esse tipo de "normalidade". O confronto aqui está no território de duas mulheres, mas afetadas e/ou "brigando" com um território não só masculino, mas de uma sociedade, ainda, de bases masculinas. Os fatores que permeiam esse imaginário se inscrevem no campo do que é "logicamente estabilizado" – sobre o qual trata Pêcheux (2008) - e naturalizado pela sociedade. Por muito tempo foi (e talvez ainda seja) aceitável que homens com diferença de idade considerável se relacionassem com mulheres mais novas. O contrário, mulheres se relacionando com homens mais novos, por mais que venha concretizando, ainda é uma prática alvo de polêmicas, visto que a elas, esse tipo de relação não é "bem-vista" para o "logicamente estabilizado". A título de definição, no mundo logicamente estabilizado "é 'impossível' que tal pessoa seja solteira e casada, que tenha diploma e que não o tenha, que esteja trabalhando e esteja desempregado, que ganhe menos de tanto por mês e que ganhe mais, que seja civil e que seja militar [...]" (PÊCHEUX, 2008, p. 30, grifos do autor). É preciso, segundo Pêcheux, para os sujeitos do mundo logicamente estabilizado, que haja uma homogeneidade lógica. Sendo assim, uma mulher mais velha que se relacione com um rapaz muito mais jovem, seria, nesses moldes, inaceitável. Como vimos discutindo, o ser-sujeito-mulher é atravessado por questões simbólicas e entre elas está a dominação masculina.

O esquema de dominação tem em si a hierarquização do masculino com relação ao feminino. Essa observação feita por Bourdieu (2012), partindo de uma sociedade tradicional, reflete valores que são tomados enquanto verdade pela sociedade atual por meio da naturalização de um processo, construção social, que hierarquiza homem e mulher por meio da biologia. Considerar tal processo em sua historicidade possibilita compreender as maneiras como tal naturalização apaga/silencia suas especificidades. Vemos, segundo Bourdieu (2012, p. 45, grifo do autor), que

a primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os habitas: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentes. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica.

A sociedade ainda de bases masculinas acaba por estabelecer e definir, no campo do que é logicamente estabilizado e dos processos naturalizados que diferenciam masculino e feminino, o que seja mulher e como esta deveria se agir. Essa discussão vai se inserindo no campo do não-dito discursivamente. Observamos

na fala da personagem Elisa que afirma "a crise dos 40 ainda não está tão grave", que por isso ela poderia abrir mão de alguém tão jovem. Em termos de imaginário, para gerações anteriores, entendia-se que as mulheres precisavam se casar mais jovens. Esse pensamento era acompanhado de noções em relação à gravidez, visto que, em idades "mais avançadas", pode haver riscos, para além de questões como a não independência feminina, expectativa de vida reduzida etc. Entretanto, com o passar do tempo e pontuando que a série é retratada, quanto ao diálogo descrito entre mãe e filha, no ano de 2009, essas ideias foram se modicando. A personagem figura como uma mulher ativa em termos de relacionamentos afetivos, e tem uma filha. A "crise dos 40", referida por Elisa, faz parte de um imaginário social em torno da mulher, como uma espécie de linha imaginária que se desenha na relação com a vida biológica, entre a juventude, beleza, fertilidade, atratividade e a maturidade, envelhecimento, menopausa, medo/receio de não ser/não se sentir tão atrativa. Tal ideia revela estereótipos sobre as vontades femininas que circulam no campo do "logicamente estabilizado". No entanto, o enunciado "a crise dos 40 ainda não está tão grave" produz efeitos não só dessa divisão demarcada pela chamada "crise dos 40", mas também que resultam de uma mulher dividida entre imaginários de épocas distintas que, de fato, não se extinguem, mas continuam se entrecruzando, imbricando ou mesmo funcionando por apagamentos e silenciamentos, mas estão lá, produzindo efeitos.

No conjunto de *frames* a seguir, podemos notar um outro exemplo de estereótipo sobre vontades femininas. Vicente, após o término do relacionamento com Isabela, sai de carro durante a noite e para em uma barraca na praia para beber e fumar. Vendo o rapaz perturbado, o vendedor, chamado Celso, inicia um diálogo. Quando Vicente revela problemas em seu relacionamento e o rompimento do noivado, Celso diz para que ele não se preocupe porque "mulher só pensa em casar". Celso ainda comenta que para resolver qualquer problema com mulher é só dar a ela flores e chocolates.



**Conjunto de** *frames* 5: Celso, à esquerda, interpretado por Vladimir Brichta, em diálogo com Vicente.

Conforme Izumino e Santos (2005), o artigo "Participando do Debate sobre Mulher e Violência", de Marilena Chauí, é uma das primeiras referências teóricas que orienta análises sobre violência contra a mulher na década de 1980. As autoras salientam que Chauí, nessa publicação, aponta a violência como uma forma ideológica de dominação masculina produzida e reproduzida por homens e mulheres. Ao colocarem esse artigo em debate, as autoras definem que "as diferenças entre o feminino e o masculino são transformadas em desigualdades hierárquicas através de discursos masculinos sobre a mulher [...]" (IZUMINO; SANTOS, 2005, p. 149).

No caso desse último recorte, há dois homens conversando sobre as mulheres e colocando em pauta o que eles julgam que seja necessário para elas. Existe aí uma relação social entre dois homens que não se conhecem. Eles estão em uma conversa entre homens representados de modo estereotipado e apresentam formas, também estereotipadas, de referência à mulher. Há, ainda, compondo o cenário masculino, bebida alcoólica. O álcool, socialmente, se faz presente em diferentes situações envolvendo o homem, seja de festa/comemorações, frustações e/ou desabafo. Esses fatores se apresentam também a partir do "logicamente estabilizado" que é definido pela sociedade.

O que é dito pelos personagens apresenta e constitui o ser-sujeito-mulher na minissérie como um lugar de passividade e dominação. Selem (2006, p. 2) argumenta, partindo de Foucault, que, "assim, não seríamos protagonistas da história, mas seus efeitos, pois não existimos antes da sociedade ou da cultura, somos constituídas pelos discursos classificatórios." A autora aborda a publicação de Rosi Braidotti, teórica feminista. Segundo a estudiosa,

o sujeito mulher não é uma essência monolítica definida de uma vez para sempre, mas o lugar de um conjunto de experiências múltiplas, complexas e potencialmente contraditórias, definido por variáveis que se sobrepõem tais como a classe, a raça, a idade, o estilo de vida, a preferência sexual e outras" (BRAIDOTTI apud SELEM, 2006, p. 4).

Em vista disso, os discursos acerca do ser-sujeito-mulher são atravessados pela memória discursiva. Definições sobre o *sujeito* mulher estão enraizadas na história e geram efeitos de sentido acerca do que é *ser* mulher. Observamos isso no primeiro episódio de *Justiça* que demarca, de modo sutil ou não, o que é ser-sujeito-mulher pelo dito, assim como pela relação que este tem com dito e com o não-dito.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Notamos a partir do primeiro episódio de *Justiça* que a construção do ser-sujeito-mulher se manifesta na tensão entre o dito e o não-dito. As situações que demarcamos como regularidades são postas em evidência por meio daquilo que é dito e está na fala das personagens na relação com as imagens-visuais e imaginário social acerca da mulher, e, no silêncio das ações que decorrem das situações, o processo de significação continua acontecendo. Observamos processos pautados em "mundo semanticamente normal" e "logicamente estabilizado", como trata Pêcheux (2008), abarcando o exercício de dominação e do entendimento/leitura da mulher enquanto um corpo sagrado e profano (e/ou a ser profanado).

Retornando a Bourdieu (2012) e suas considerações acerca da dominação, notamos que "os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais" (BORDIEU, 2012, p. 46). É por isso que vemos na minissérie as representações de situações de dominação do homem diante da mulher sendo demarcadas por atitudes machistas; a tentativa de controle do corpo feminino por esse esforço de dominação e possessão; além do levantamento de questões com relação ao comportamento afetivo-sexual de mulheres mais velhas com homens mais novos. Há. ainda, a representação estereotipada do que homens pensariam a respeito dos desejos femininos. As situações de machismo e violência também derivam de outros aspectos, tais como a dominação masculina, pontuada por Bourdieu (2012). A dominação masculina se apresenta por vias de uma violência simbólica. Na série existe uma situação de violência física. A personagem Isabela é assassinada por seu ex-namorado. Mas os fatores que levam ao ato se inscrevem e circulam no campo do simbólico.

Bourdieu (2012, p. 55) argumenta que,

assim, as disposições [...] são inseparáveis das estruturas [...] que as produzem e as reproduzem, tanto nos homens como nas mulheres, e em particular de toda a estrutura das atividades técnico-rituais, que encontra seu fundamento último na estrutura do mercado de bens simbólicos.

Por meio das práticas e atividades técnico-rituais, como sinaliza o autor, os processos vão se perpetuando e se fundamentam na estrutura. Portanto, temos que

> os atos de conhecimento e de reconhecimento práticos da fronteira mágica entre os dominantes e os dominados, que a magia do poder simbólico desencadeia, e pelos quais os dominados contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos, assumem muitas vezes a forma de emoções corporais - vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa - ou de paixões e de sentimentos - amor, admiração, respeito -; emoções que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, o tremor, a cólera ou a raiva onipotente, e outras tantas maneiras de se submeter, mesmo de má vontade ou até contra a vontade, ao juízo dominante, ou outras tantas maneiras de vivenciar, não raro com conflito interno e clivagem do ego, a cumplicidade subterrânea que um corpo que se subtrai às diretivas da consciência e da vontade estabelece com as censuras inerentes às estruturas sociais (BOURDIEU, 2012, p. 51).

A minissérie, no primeiro episódio, pontua e coloca em evidência questões em relação ao feminino, visando, possivelmente, a problematização destas. As noções e concepções acerca desse ser-sujeito-mulher não são quebradas no decorrer do episódio. Digamos que não haja uma "libertação" da situação que é exposta – um namorado violento que a todo momento busca o controle da namorada – e isso, essa não-libertação, não se traduz em novas perspectivas do que seja o ser-sujeito-mulher. O que nos é apresentado, por meio do funcionamento do dito e do não-dito em *Justiça*, é uma lógica de dominação masculina, inscrita no campo do simbólico e que afeta os sujeitos pelo inconsciente, fazendo

que os comportamentos se perpetuem e não sejam transgredidos. A naturalização das situações e a demarcação de diferenças entre o masculino e o feminino, por meio da biologia, colabora para esse processo. O dominado aceita a dominação, mas o movimento que fazemos nos permite a observação de tais processos dominatórios e que, de algum modo, faz ver a problemática nos cernes das relações, aqui, no caso, entre o masculino e o feminino, e de que maneira isso reflete na construção de um ser-sujeito-mulher.

#### REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CORBIN, Alan. Introdução. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do corpo:** da revolução à grande guerra. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 7-13.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.). **O acontecimento do discurso no Brasil.** Campinas: Mercado de Letras, 2013. p. 127-139.

\_\_\_\_\_. (coord.). **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 2005.

GARCIA, Dantielli Assumpção; SOUSA, Lucília Maria Abraão e. Machismo e feminismo em confronto nas redes sociais: O caso dos aplicativos Tubby e Lulu. **Fragmentum.** Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSM, n. 48, p.151-173, jul. 2016.

IZUMINO, Wânia Pasinato; SANTOS, Cecília Macdowell. Violência contra as mulheres e violência de gênero: Notas sobre estudos feministas no Brasil. **Estudios interdisciplinarios de América Latina y El Caribe.** Tel Aviv, v. 16, n. 1, p.147-164, maio 2005.

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Vallamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino.** 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

NECKEL, Nádia. O corpo-imagem: materialidade discursiva e práticas de subjetivação. In: TASSO, Ismara; SILVA, Érica (Orgs.). **Língua(gens) em discurso:** a formação dos objetos. Campinas: Pontes, 2014. p. 187-210.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **As formas do silêncio**: No movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

SELEM, Maria Célia Orlato. Quem é essa mulher? Lugares e sujeitos do feminismo. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7., 2006, Florianópolis. **Anais eletrônicos**... Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <a href="http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/M/Maria\_Celia\_Orlato\_Selem\_06.pdf">http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/M/Maria\_Celia\_Orlato\_Selem\_06.pdf</a>. Acesso em: 24 abr. 2018.



8

## A mulher negra e os sentidos marginalizados no social na minissérie *Justiça*

GUILHERME RADI DIAS<sup>1</sup>

O trabalho analítico-discursivo apresentado neste capítulo realizou-se partindo de um *corpus* construído com base na história de Rose, uma das personagens da minissérie *Justiça*, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2016. Rose é uma jovem negra, estudante, que protagoniza uma das tramas paralelas apresentadas na minissérie. A trajetória da personagem é mostrada ao telespectador de modo que sua condição racial-social ganhe destaque, desde as situações vividas no cotidiano até o clímax da trama, que é a sua prisão. Desse modo, procedemos à análise a partir de como as personagens com as quais Rose se põe em relação se inscrevem no discurso marginalizado(r) sobre a mulher negra, objetivando visibilizar a regularização e a resistência em funcionamento nos modos de discursivização da mulher negra pelo social.

Com base nos estudos de Michel Pêcheux acerca do discurso, trazemos o dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso para delimitar o *corpus* analítico-discursivo, que se constitui a partir de recortes verbais-imagéticos organizados em se-

<sup>1</sup> Mestre em Estética e Filosofia Social (PGF-UEM). Arquiteto e urbanista, arte-educador e professor do Quadro Próprio do Magistério do Estado do Paraná. Integrante do GPDISC-MÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. E-mail: gui radi@hotmail.com.

quências discursivas (SD), em um gesto analítico comprometido com as condições de produção do material audiovisual pelas quais funciona o discurso, que possibilitam a investigação da (*des*)estabilização de sentidos relacionados à mulher negra, constituído pelas falas e gestos das personagens nas cenas do programa. Pelo dispositivo analítico-discursivo e mobilizando a noção de formação discursiva (FD), a análise aponta para sentidos naturalizados bem como para sentidos de resistência que transitam nos dizeres que se referem à mulher negra.

Consideramos, conforme a perspectiva do discurso, a constituição da personagem Rose como sujeito por meio de uma interpelação ideológica associada a um lugar social que determina as formas como esta se significa, e sua existência ligada a uma forma-sujeito em que ela se identifica como mulher negra. A fim de visibilizar esse assujeitamento, trabalhamos com discussões teóricas que permitem compreender as articulações dos discursos sobre o negro e sobre a mulher.

# MOBILIZANDO CONCEITOS PARA UMA ANÁLISE DOS SENTIDOS DA MULHER NEGRA

Eni Orlandi (2005) pontua que na Análise de Discurso não se trabalha com "a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar", observando as formas como o homem enuncia, que estão ligadas aos processos em meio aos quais o sentido é produzido, "enquanto partes de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto de uma determinada forma de sociedade" (ORLANDI, 2005. p.15).

Dessa forma, o discurso se configura, conforme Orlandi (1998), como materialidade simbólica, e a língua como o lugar de realização dos processos discursivos, sendo, por conseguinte, "lugar de produção de efeitos ideológicos, de processos de identificação" (ORLANDI, 1998, p. 17).

Ao abordarem a constituição da mulher enquanto sujeito pelos discursos presentes em textos veiculados nas redes sociais e

em imagens publicitárias televisivas, visibilizando analiticamente o funcionamento de uma posição sujeito-mulher, Garcia e Sousa (2014) observam que tal posição, na interpelação ideológica constituída por um discurso machista e patriarcal que coloca a mulher em lugar de submissão, assim como a posição em que é colocada pelos discursos, é caracterizada pela fragilização e pela objetificação. Isso implica, logo, em uma administração de sentidos focada em manter este sujeito-mulher ligado socialmente ao espaço doméstico. Mas, ao mesmo tempo, enfatizam as autoras, a mulher procura se instituir, nos processos de significação, em outra posição-sujeito, na resistência que é colocada em prática e posta em funcionamento na língua e na história. E ao resistir, por meio de outros sentidos possíveis de serem ditos, a mulher faz com que irrompam questionamentos acerca dos sentidos logicamente estabilizados.

Abordamos, no nosso percurso, os temas relacionados à mulher naquilo que diz respeito às condições de produção ligadas à personagem Rose e, desta forma, apresentamos, para fins de análise, pontos relevantes da questão racial e do preconceito que ofereçam respaldo teórico para o trabalho analítico.

As atitudes racistas no contexto da contemporaneidade, como pontua Munanga (2005), não estão mais estritamente relacionadas ao conceito de raça, que se trata, em primeiro lugar, de uma classificação pseudocientífica. Assim, o autor destaca, ainda, que o cerne do problema do preconceito na atualidade se encontra na hierarquização e na desumanização, que são justificados pela discriminação vigente na sociedade. Os racismos contemporâneos prescindem do conceito de raça, fundamentando-se somente em conceitos relacionados às diferenças culturais e identitárias, tornando o racismo uma ideologia que penetra em todos os outros conceitos que integram a dinâmica social.

A criação do racismo no Brasil, como reflete Munanga (2005), tem sido construída com base na negação dele mesmo, e tal negação tem encontrado sua justificativa na teoria da miscigenação racial, o que promove limitações na visão da questão do preconcei-

to e nas reflexões acerca da diversidade cultural brasileira, a qual sempre se atribuiu uma identidade de caráter unicamente mestiço e sincrético, desviando o olhar de suas especificidades legítimas.

No que toca ao papel das mulheres negras na sociedade brasileira, Silva e Souza (2017) ressaltam que estas sempre precisaram se reinventar, a fim de garantir e assegurar o seu espaço, em busca de suprir as suas necessidades básicas, pois inicialmente estiveram confinadas ao trabalho escravo e, mesmo após o fim do período de escravidão no país, suas atividades permaneceram restritas ao trabalho doméstico. As autoras destacam ainda que, ao longo dos últimos anos, diante das limitações impostas neste contexto, a mulher negra tem se destacado paulatinamente como chefe de família.

## SIGNIFICAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO NOS DISCURSOS RACISTAS

Em todo trabalho analítico discursivo, as condições de produção são imprescindíveis. Segundo Orlandi (2005), estas compreendem o sujeito e a situação, assim como a memória e o contexto sócio-histórico e ideológico, considerando, portanto, a relação entre o contexto imediato e o contexto amplo. Os dizeres que estão em movimento dentro de tais condições são marcados por dois eixos convergentes, o da constituição, em relação com o interdiscurso, e o da formulação, que está relacionado ao dizível. A formulação é determinada pela constituição, e isto implica que a existência de determinados sentidos permite que algo seja dito de uma ou de outra forma. Na análise que aqui apresentamos, as condições de produção projetam a presença do racismo, que permeia as situações envolvendo a personagem Rose. Desse modo, norteamos o percurso investigativo pela seguinte pergunta de análise: Quais os pontos de regularização e de resistência nos modos de discursivização da mulher negra pelo social?

No que toca à produção e circulação de sentidos dentro das condições de produção que são trazidas do corpo social para a minissérie, é pertinente preceder a análise pontuando o funciona-

mento discursivo do racismo, cuja presença, conforme Van Dijk (2015), pode ser identificada no discurso público, que, por sua vez, o reproduz globalmente, aparecendo desde as formas mais sutis às mais visíveis. O racismo é, assim, segundo o autor, expresso em todas as práticas sociais, e está associado com a produção e o controle de um sistema de racismo por parte daquilo que o autor denomina "elites simbólicas" (VAN DIJK, 2015, p. 2), responsáveis pela determinação e pela reprodução desse discurso discriminatório no cotidiano, regulado e demarcado pelos sujeitos.

Para Munanga (2006), o racismo se configura como "um comportamento, uma ação resultante da aversão, por vezes, do ódio, em relação a pessoas que possuem um pertencimento racial observável por meio de sinais, tais como cor de pele, tipo de cabelo, formato de olho etc." (MUNANGA, 2006, p. 178). Advém, nesse sentido, ainda conforme o autor, da crença na superioridade de tipos humanos em relação a outros – crença esta que procura se impor como única e verdadeira. O racismo, como prossegue o autor, também assume, muitas vezes, uma forma institucionalizada, observada em práticas chanceladas pelo Estado. No Brasil, o racismo é caracterizado por uma constante contradição, pois apesar de presente nas mais diversas práticas cotidianas, a sua existência não é reconhecida pelo povo brasileiro, de modo geral, e sofre uma constante negação nas instituições, o que acentua a sua propagação.

Trabalhamos aqui, portanto, com os movimentos parafrásticos, procedimentos que, no campo da AD, permitem visibilizar a recorrência de sentidos, isto é, a paráfrase, que corresponde, como diz Orlandi (2009), ao retorno para os mesmos espaços de dizer. Estes movimentos são observados, neste percurso, a partir dos diálogos das personagens brancas e das personagens negras da trama, levando-se em conta as posições-sujeito possíveis, no funcionamento discursivo analisado, tendo em vista as formações discursivas em que se inscrevem como brancas e como negras, a fim de observar os processos discursivos, na forma material linguística, na análise de enunciados apresentados nos recortes analítico-discursivos.

Como a Análise de Discurso, conforme pontua Mariani (2017), parte de um posicionamento materialista na investigação de processos de produção de sentidos, compreendemos, nesta perspectiva, que

o sujeito fala inscrito em determinadas posições sócio-históricas que tem sua textualidade própria e que são marcadas tanto por suas condições de produção, quanto por sua inscrição em uma memória do dizer. Tais posições, entretanto, não são absolutamente transparentes para o sujeito. O sujeito, em sua relação com a linguagem e inscrito em tais posições para falar, se supõe na origem dos dizeres e no controle do que diz, na busca de uma unidade, de uma identidade, de uma estabilidade (MARIANI, 2017, p. 35).

A inscrição na memória do dizer está relacionada ao conceito de Formação Discursiva (FD), na perspectiva de Pêcheux (1995), que destaca que estas estão sempre em um todo complexo, referente ao interdiscurso, e caracterizado pela relação tríplice entre desigualdade-contradição-subordinação, e que, entre as FDs deste complexo, uma será, por conseguinte, a dominante. O interdiscurso deve ser tomado também, como lembra Pêcheux (1995), pela forma dúplice do "pré-construído" e do "processo de sustentação". A interpelação do indivíduo em sujeito do discurso ocorre pela identificação do sujeito com a FD à qual ele está submetido e na qual ele se constitui como sujeito. Neste processo de identificação se funda a "unidade" do sujeito como efeito, e se sustenta na (re)inscrição dos elementos constituintes do interdiscurso no discurso do próprio sujeito.

### DIZER DO LUGAR DE MULHER NEGRA: COMO ROSE (SE) DIZ

Propomos, nesta análise, pensar os processos discursivos pela FD que determina os sentidos possíveis na significação das personagens da minissérie, a partir das Sequências Discursivas que apresentaremos, identificando-as como SD1, SD2, SD3, SD4.

Rose é filha de Zelita, senhora que há muitos anos trabalha como empregada doméstica na casa da jornalista Lucy, onde elas, mãe e filha, também moram, dividindo o quarto de empregada. Débora, filha de Lucy, tem com Rose um convívio próximo no dia a dia, sendo ainda estudantes na mesma escola. Rose tem também um romance com Celso, que trabalha em um quiosque na praia, usado também por ele como ponto de venda de drogas. Rose, após ver a divulgação do resultado do vestibular e saber que foi aprovada para o curso de Jornalismo, comemora em casa com Débora e com as mães de ambas e, à noite, sai com a amiga para jantar em um restaurante. Após o jantar, ambas pegam um ônibus e vão a uma festa na praia, onde outros jovens, assim como elas, festejam e também consomem drogas. Durante a festa, acontece uma "batida" policial, em que os jovens são abordados. Débora é liberada pela polícia, mas Rose é revistada. Com ela, a polícia encontra drogas, sendo por isso detida e presa sob a acusação de tráfico de drogas, cumprindo uma sentença de sete anos.

Ao tomarmos, na constituição material, os recortes de uma produção audiovisual, colocamos em relevo a importância do trabalho analítico com a dupla materialidade do verbal e do imagético, partindo do que afirma Lagazzi (2011) sobre como o jogo entre o verbal e o imagético nas SDs, no trabalho analítico discursivo, dá visibilidade à interseção de diferentes materialidades que estão em uma imbricação material significante. Assim, as diferenças materiais são mobilizadas analiticamente sem desconsiderar as especificidades destas materialidades significantes, fazendo trabalhar, cada uma delas, a incompletude na outra, pela contradição, como defende Lagazzi (2011). A incompletude, que caracteriza o discurso, permite, por sua vez, o movimento entre significantes e sentidos, pois o sujeito, ao mesmo tempo em que não pode dizer tudo, pode sempre dizer outra coisa e de outra forma.

Na SD1, abordamos a associação do lugar social da mulher negra ao espaço doméstico. Nestas cenas, articulamos os recortes de modo a observar a discursivização do lugar destinado à personagem enquanto mulher negra e pobre, e que mostra as marcas discursivas pelos espaços da casa visibilizados nas cenas do episódio, que estão associados ao lugar do qual ela enuncia. Este é o lugar discursivo, que, como afirma Grigoletto (2005), é determinado pelo lugar social e pela estrutura da língua. Como a existência de ambos se realiza na ordem do discurso, o lugar social e o lugar discursivo se constituem mutuamente e de forma complementar.

Há três *frames* que compõem esta SD1. No primeiro, o recorte corresponde à cena em que Zelita, Débora e Lucy estão em torno da mesa comemorando a aprovação de Rose no vestibular. Nesta cena, a câmera enquadra o espaço da cozinha e também, ao fundo, atrás do vão, a área de serviço e o quarto de empregada, que é ocupado por Rose e Zelita.



No segundo *frame*, mostra-se a cena do dia seguinte à celebração na casa. Débora toma café à mesa, enquanto Rose esquenta água no fogão e Zelita serve pão a Débora. Zelita avisa a Rose que ela não pode se esquecer de fazer a inscrição para o curso de Jornalismo. O enquadramento se dá novamente no espaço da cozinha, tendo a entrada para o quarto de empregada ao fundo. Toda a cena do diálogo entre as três personagens permanece com o mesmo plano.



O terceiro *frame* corresponde à cena em que Rose é recebida no apartamento de Débora após essa deixar a prisão. Rose fica sozinha, por um momento, enquanto Débora está no quarto com o marido. Na cena, a câmera enquadra a personagem Rose de costas e olhando, primeiro, para a cozinha, passando depois a observar e andar pelo corredor, em que para, por um momento, diante de um porta-retrato com uma foto dela com Débora, indo então para a sala.



Destacamos, nas cenas, a regularidade de sentidos que demarca a significação de Rose enquanto mulher e negra ao espaço doméstico. De uma perspectiva discursiva, a ligação compulsória da mulher negra ao espaço doméstico ocorre segundo o que é determinado no interior de uma formação discursiva dominante.

Débora oferece a Rose o escritório de Marcelo para que ela se acomode. Mas ela não aceita, e diz à amiga que preferia ficar no quarto em que vivia com sua mãe Zelita, que Débora e Marcelo estavam usando como depósito.

Rose: Eu me sinto mais à vontade *nos fundos* (transcrição nossa, grifos nossos).

O que está em questão, na prática discursiva que apresenta esta imagem da mulher negra é, portanto, o seu lugar social. A referência feita pela personagem às dependências de empregada da casa - os "fundos" - representa, no imaginário, uma condição de sujeição social, hierarquização e prescrição subjetiva da mulher negra. Rose, ao declarar para Débora sua preferência, se reconhece nessa posição, inconscientemente, dentro de uma formação imaginária, inscrevendo-se no dizer sobre mulher negra e pobre, reproduzindo-o. A Formação Discursiva que discrimina a mulher negra pobre, demarcando uma condição irreversível relacionada a uma função social - a ideia de negra e pobre como trabalhadora doméstica -, retorna sentidos que já funcionam interdiscursivamente. Há uma regularidade de sentidos observada nas cenas e retomada na fala da personagem Rose, que demarca o funcionamento de uma administração de sentidos no discurso, associando -a a uma ocupação a que está historicamente subordinada, "prisão da mulher negra ao corpo-trabalho, naturalização e fixação de sua subalternização que apaga sua construção histórica", o que reitera, pelo retorno de sentidos na memória interdiscursiva, "a harmonia instalada entre brancos e negros por sua suposta participação na família patriarcal branca, na contradição de estar e não ser da Casa Grande" (CESTARI, 2015, p. 204).

Nas cenas da SD2, apresentamos as marcas discursivas de regularização e de resistência pelas falas de Zelita e de Rose. Na cena que mostra Zelita visitando Rose na prisão, vemos ela aconselhan-

do a filha e, em seguida, levantando-se e dizendo em voz alta para todos no recinto:



Zelita: Ó gente. Minha filha num é bandida! *Ela tá aqui porque ela é preta e pobre*! (transcrição nossa, grifos nossos).

Em outra cena, como vemos no *frame* abaixo, Rose e Débora, após essa ter saído da prisão e retornado para o apartamento desta, vão a um restaurante à beira-mar para conversar. Rose diz a Débora:



Rose: Só fui entender que eu era preta e pobre na cadeia (transcrição nossa, grifos nossos).

A reflexão presente nas falas das personagens marca uma posição-sujeito de Rose em condição marginalizada – ser "preta e pobre". A convergência entre preconceito racial e desnível socioeconômico apresentada no discurso da minissérie caracteriza uma Formação Discursiva (FD) em que a mulher negra se encontra posicionada à margem, e sua forma de significar, como mulher e como negra, é interditada nos enunciados dos sujeitos que movimentam sentidos, no caso, as personagens da minissérie.

Na cena em que Zelita, após saber da prisão de Rose, arruma suas coisas para ir embora, Lucy diz a Zelita que ela e sua filha são como parte da família, e Zelita replica, na fala que segue:



Zelita: Empregado só é da família quando serve pra trabalhar (transcrição nossa, grifos nossos).

A condição de "empregado", que é frisada pela personagem nesse contexto, significa na relação com a historicidade que demarca tal condição social da mulher negra e pobre no imaginário, em funcionamento interdiscursivo. É por tal funcionamento que retornam socialmente, como efeito, dizeres sobre a mulher negra como mão-de-obra doméstica. O "empregado" é associado à sujeição e a uma ideia de separação classista, visto que apesar do convívio e do seu papel no funcionamento e na estrutura do coti-

diano domiciliar, não é de fato parte integrante do corpo familiar. Há, com base em Cestari (2015), discursos dominantes que são marcados pela homogeneização de características racializadas do coletivo, que é baseada na hierarquização social, em que negros são significados como indivíduos de capacidade inferior. Dessa forma, encontramos a mulher negra objetificada como mão de obra doméstica. Conforme a autora, a representação e significação da mulher negra gravita nos discursos dominantes que fazem com que ela signifique pela servilidade.

Podemos, ainda, compreender o caráter coercitivo deste discurso pelo que Van Dijk (2008 apud OLIVEIRA, 2016) aponta sobre o racismo, lembrando-nos que este se estrutura como dominação que se delineia pelo abuso de poder de um grupo sobre outro. Há em funcionamento, nesta conjuntura, um duplo sistema de práticas sociais e cognitivas atuante, que contempla a marginalização e a exclusão, cuja reprodução é fundamentada pelas crenças e ideologias preconceituosas. Presenciamos, assim, a atualização de noções sobre a mulher negra por meio da memória discursiva, a partir da sujeição e da coerção que condiciona a personagem à permanência em uma posição-sujeito mulher negra e pobre.

Na cena que mostramos em seguida, Zelita conversa com Rose a respeito de sua nova conquista:



Zelita: Digo porque minha vó foi escrava. E minha filha vai ser jornalista. Sem ajuda de governo nem de nada. Tu tá fazendo história, filha. E isso, ninguém tira de tu (transcrição nossa, grifos nossos).

Na fala de Zelita – marcada em historicidade pela origem escrava e, ao mesmo tempo, tomada por discursividades do esforço pessoal como possibilidade de o sujeito vir a estudar e percorrer outras escalas sociais e econômicas, tornando-se, por exemplo, "jornalista" – encontramos marcas do jogo contraditório entre a prescrição imposta no e pelo social e a possibilidade de superação; contradição do dizer que relaciona a um já dito a condição social de Rose, ao mesmo tempo em que há um deslocamento indicado pela autonomia de Rose em conquistar a vaga no curso superior pelo próprio esforço. Discursivamente, devemos considerar que

a ruptura com o passado é instauradora de questões identitárias, as quais mobilizam práticas de rememoração, busca e afirmação de uma continuidade histórica que produz narrativas comuns de um coletivo imaginário que se desdobram no efeito de anterioridade do sujeito e apoiam a projeção de um futuro comum. Esta memória é mobilizada e (re)construída diferentemente por vozes negras, seja na militância política, na literatura, em práticas religiosas, na música, no audiovisual, etc. (CESTARI, 2015, p.248).

Na SD3, mostramos cenas em que, durante a noite, Rose e Débora procuram por um restaurante para comer, mas enquanto Rose se preocupa com o preço do lugar, Débora diz que não tem problema.

Rose se dirige sozinha à recepção do restaurante e pede por uma mesa para duas pessoas. A recepcionista olha para Rose por alguns segundos, em seguida olha para a lista de reservas e depois volta a cabeça para trás, em direção às mesas, respondendo, então, que todas as mesas do restaurante já estavam reservadas.

Rose sai pela porta e encontra Débora fumando na entrada, e diz que não tem lugares disponíveis. Débora vai junto com Rose até a recepcionista, e questiona o motivo desta afirmar que não tem lugares no restaurante. Rose não quer insistir, mas Débora insiste com a amiga para tentarem conseguir uma mesa para elas.



Rose: *Deixa isso pra lá*. Vamos embora! (transcrição nossa, grifos nossos).

Débora: Deixa isso pra lá não. *Tu também tem que se colocar!* (transcrição nossa, grifos nossos).



Débora: *Essa preta* que tu tá barrando vai ser uma super jornalista. E vai escrever denunciando tudo quanto é *restaurantezinho racista* feito esse! (transcrição nossa, grifos nossos).

O termo "preta", dito por Débora, é pronunciado para enfatizar a atitude preconceituosa da atendente para com Rose, posto que funciona na enunciação da palavra "preto" um efeito de hostilização.

Em outra cena, as duas estão sentadas à mesa, e Débora faz um brinde a Rose. Débora diz preta, ao que Rose corrige, em tom de descontração:



Débora: Quero ver agora essa loira azeda barrar outro preto

(transcrição nossa, grifos nossos).

Rose: Débora, não se diz preto. Se diz afrodescendente

(transcrição nossa, grifos nossos).

## As duas riem e Débora logo em seguida diz a Rose:

Débora: Não é pra ficar calada não, Rose. É a gente que faz a lei sair do papel (transcrição nossa, grifos nossos).

Nesta situação, o termo "preto" é dito por Débora, dentro da relação de amizade entre as duas, produzindo um efeito de sentido de brincadeira. Aqui observamos um deslocamento na produção do sentido, visualizando outros aspectos discursivos na enunciação da palavra "preto", que não se vinculam à conotação racista mobilizada interdiscursivamente. O termo "afrodescendente" representa uma forma de enunciação filiada a uma historicidade de resistência, ligada à busca por espaços de representabilidade e visibilidade fora do naturalizado. As falas de Débora "*Tu também tem que se colocar!*" e "É a gente que faz a lei sair do papel" tam-

bém indiciam a resistência em funcionamento no discurso.

Há, portanto, desde posições inscritas nos feminismos e nos antirracismos, uma organização dos sentidos sobre mulheres negras remetidos a uma história, a uma rede histórica da memória, que tolhe a humanidade destas mulheres na possibilidade de se significarem fora desta rede de estereótipos racializados e gendrados. É recorrente a articulação entre os temas dos estereótipos e do silenciamento (CESTARI, 2015, p. 205).

Neste caso, a irregularidade intrínseca ao funcionamento dos discursos aponta o significar existente no(a) negro(a). Nos dois recortes, "preta" significa de formas diferentes. Os gestos de interpretação, nas personagens, como atos que, no plano ou na dimensão do simbólico, interferem no real do sentido, são constitutivos do que cada personagem, enquanto sujeito discursivo, enuncia. Lembramos, com Orlandi (2005), que o real se configura como dispersão dos textos e do sujeito, e também se constitui na incompletude, mas não existe por si, e sim em unidade com o imaginário.

Diante disso, o sentido do termo "preta", dito pela personagem Débora em dois momentos diferentes, varia em função de cada situação em que é dito, nas condições de produção em que se significa e é significado, indicando uma discursivização que escapa ao dito e conduz a significar de modos diferentes. Esse aspecto polissêmico relacionado ao que é dito integra, como teoriza Orlandi (2005), a tensão constitutiva – paráfrase x polissemia – dos sujeitos em sua existência material.

Na SD4, as duas amigas pegam um ônibus à noite para participar de uma comemoração na praia, onde vão celebrar também o aniversário de 18 anos de Rose. No local, elas acabam comprando drogas de Celso para elas e alguns amigos.

No auge da festa, escutam-se tiros, dados pela polícia, que dá início a uma "batida policial". O sargento pede para todos abaixarem e colocarem as mãos atrás da cabeça. Ele começa a liberar um por um, sendo que a primeira pessoa a ser liberada é uma jovem branca, a quem ele se dirige dizendo para ela ir embora. Em segui-

da, ele libera um jovem branco. Ao terceiro jovem, um negro, ele pede com truculência que se levante e vá para a revista.



Sargento: Vem cá, *loirinha*, vem cá. Vai-se embora (transcrição nossa, grifos nossos).

Sargento: Vem aqui, vem aqui. Levanta aí *rapaz*. Pra revista ali (transcrição nossa, grifos nossos).

Quando o sargento chama por Débora, ele a libera imediatamente. Ela então vai pra junto de Rose, e as duas caminham abraçadas, quando o sargento grita de imediato:

Sargento: Opa, opa. *A moreninha aí. A moreninha aí.* Venha cá. (transcrição nossa, grifos nossos)

Ele manda Rose ir para a revista, e pede para olhar a bolsa dela. Ela diz que não tem nada, e ele retruca:



Sargento: Sou eu quem diz se tem alguma coisa ou se não tem alguma coisa, tá bom? (transcrição nossa).

No *frame* mostrado, é possível ver como os personagens negros estão em destaque, ao fundo, em posição de revista. As imagens compõem marcas do exercício de uma violência institucionalizada direcionada à população negra.

Enquanto o sargento interroga Rose, Débora se afasta do local da "batida" policial, sozinha, e vai até o quiosque de Celso, sendo que este começa a fechar tudo por causa da presença da polícia na praia. Na outra cena, o sargento pede a Rose para afastar um pouco a roupa do corpo, na altura do peito, e os pacotinhos de drogas, comprados por ela e por Débora, caem na areia, aos seus pés. O sargento recolhe as drogas e pergunta a Rose onde ela as conseguiu, e ela responde que as achou na areia. Ao perguntar a Rose sua idade, ela responde que tem 17 anos. No entanto, ele confere o horário com outro policial, que diz que já passou da meia noite. Por essa razão, o sargento enfatiza para Rose que ela já é maior de idade.

Rose é então levada pela polícia, e Débora observa em desespero a amiga sendo escoltada e levada "pela polícia, como mostramos nos dois *frames* na sequência:





Consideramos, para efeitos de análise, a existência de uma formação discursiva (FD) referente à mulher negra que, enquanto sujeito, como aponta Munanga (2006), vive ainda sob a sombra de uma dupla discriminação de uma sociedade marcada, simultaneamente, pelo machismo e pelo racismo. Tal FD representa a naturalização de sentidos que se dá no interdiscurso, marcado por uma visão colonizada associada à mulher negra. Desse modo, o mesmo autor enfatiza que, apesar de findada a era da escravidão e a despeito das transformações que vem acontecendo, desde a década de 1960, nas condições de vida e no papel das mulheres

em todo o mundo, a mulher negra se encontra limitada a desempenhar serviços insalubres e pesados. Ela também continua sendo aquela que cuida da casa e dos filhos de outras mulheres, enquanto estas exercem funções fora de casa. A situação de submissão da personagem Rose é intensificada pela atuação policial, em que se vê o sujeito policial valer-se da condição hierárquica para praticar a coerção, baseando-se na distinção de raça.

Na relação entre as Sequências Discursivas, delimitadas como recortes analíticos, que são por si indicativas do problema de análise, são visibilizadas as relações que perpassam a situação social das personagens pelos lugares que os sujeitos ocupam. Ou seja, tais relações estão relacionadas com o lugar social das personagens, tomadas na história e considerando como elas se colocam nas formas de dizer existentes no interdiscurso.

O contexto social que a minissérie retrata em relação às personagens Débora e sua mãe Lucy – estas ocupando uma posição social considerada privilegiada em relação à empregada da casa e sua filha –, Zelita e Rose, faz funcionar, ao mesmo tempo, sentidos regularizados que corroboram a situação marginal da mulher negra, bem como sentidos que escapam. A posição de resistência ao discurso imposto sobre a mulher negra, também existente no contexto, implica a existência de deslocamentos dentro dos discursos sobre a mulher negra.

Vemos, a partir da análise, que há uma tensão que ocorre também, inconscientemente, nas personagens Rose e Zelita, que no lugar discursivo de mulheres negras, partindo do social, reproduzem sentidos que mobilizam um embate entre a permanência e a resistência sobre o que é ser mulher e negra. A ruptura e os sentidos de resistência são visibilizados também na personagem branca Débora, que no uso do termo "preto(a)" mostra a possibilidade e a abertura para outros sentidos que diferem do uso trivial, apontando para uma relação de aceitação e respeito da condição ligada à raça, bem como da necessidade do reconhecimento de sua condição por ser constitutiva de sua subjetividade. Ao mesmo tempo, o uso do termo "moreninha" pelo sargento, assim como

o fato de se referir ao outro personagem negro apenas como "rapaz", representa uma tendência ao apagamento de sentidos para o negro, em que o eufemismo do termo representa uma postura do policial para evitar que, chamando Rose de "preta", faça sua abordagem parecer arbitrária e motivada pela cor de pele.

Os enunciados apontam para um jogo de efeitos de sentido entre os atores sociais que, ao ocuparem um determinado lugar do dizer, reproduzem o já dito a respeito da condição ou da posição da mulher negra, cada um na estrutura da formação social que determina seus lugares de dizer. As personagens são condicionadas de forma inconsciente a discursos existentes sobre a mulher negra que vigoram nas falas, reproduzindo, inconscientemente, determinadas subjetividades ligadas à mulher negra, seja como corroboração e retorno ao interdiscurso, seja como resistência a uma ordem social estabelecida e legitimada.

## ESTABILIZAÇÃO E RESISTÊNCIA

A estabilização de sentidos, conforme demonstrado no percurso analítico com a sistematização do *corpus* pelo conteúdo verbal e audiovisual, aparece presentificada nas personagens negras e brancas, e alguns gestos de resistência, ainda que pelo confronto resultante do que é dito do lugar de pessoa branca, podem ser evidenciados tanto nas falas das personagens brancas como das personagens negras, visto que mesmo nos sentidos institucionalizados e naturalizados mobilizam-se deslizamentos de sentidos. A estabilização de sentidos está relacionada ao discurso social que produz o efeito marginalizado(r) que mobiliza a determinação do lugar da mulher negra na sociedade, em uma relação de subordinação. A resistência irrompe quando a sobredeterminação dos modos de significar a mulher negra pelo social é rompida.

Abordar o social a partir do dispositivo analítico-discursivo, como lembra Lagazzi (2013b), implica pensar, ainda, a resistência nos sentidos constituídos no entrelaçamento de sujeito, linguagem e história pelos processos de identificação, buscando relações insólitas no interior do já dito.

Vemos que é provocada, na enunciação do termo "preta", a possibilidade de outros efeitos de sentidos no social, diante da equivocidade de sentido permitida devido à falha constitutiva da língua. Falha que, por seu turno, aponta para a resistência, esta compreendida, conforme Lagazzi (2013b), no entrecruzamento da incompletude constitutiva da linguagem e da contradição fundante da história.

Ao abordar a resistência, como afirma Ferreira (2015), considera-se o papel da falha e do equívoco, pois faz parte dos modos de resistência próprios da ordem da língua, representando, discursivamente, aquilo que escapa – no que é dito –, à dominação e ao assujeitamento que ocorrem nas formações discursivas. Equívoco e inconsciente apontam em conjunto para os lugares da falha no seu corpo. Falar em resistência da língua, que se dá em sua espessura histórico-semântica, é também falar no equívoco, visto que este se encontra na constituição da língua enquanto base material do discurso, e por isso os sentidos por ela expressos sofrem transformações e deslocamentos conforme as condições de produção.

A resistência, que acontece no interior da história e no interior do sujeito, configura o chamado real do discurso, que, conforme Ferreira (2015), está emparelhado ao real da língua, da história e do inconsciente, que é da ordem daquilo que significa fora do que é logicamente estabilizado. Essa possibilidade reside na inextricabilidade da relação em que estão o social e a linguagem, como é pontuado por Lagazzi (2013a), pois o social se potencializa na linguagem pelo movimento de sujeitos de (na) linguagem. A identificação dos sujeitos se dá em relações significantes, como processo simbólico. Resistência possível no social, pois este é espaço da ausência, onde há o impossível, o irrealizado, o invisível; espaço do que pode ser de outro modo, pois representa as fissuras na unidade imaginária. Fissuras nas quais são colocados em movimento significados da mulher negra em constante confronto.

#### REFERÊNCIAS

CESTARI, Mariana Jafet. **Vozes-mulheres negras** *ou* feministas e antirracistas graças às yabás. 2015. 264f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

DIJK, Teun Adrianus Van. Racismo e cultura: uma entrevista com Teun A. Van Djik. Entrevistadores: Patrick Rezende, Mayara de Oliveira Nogueira e Renata Martins Amaral. **PERcursos Linguísticos**, Vitória, v.5, n.11, p.133-142, 2015. ISSN: 2236-2592. Disponível em: <a href="http://periodicos.ufes.br/">http://periodicos.ufes.br/</a> percursos/article/view/11626>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FERREIRA. Maria Cristina Leandro. "Resistir, resistir, resistir... primado prático discursivo! In: SOARES, Alexandre Sebastião Ferrari et al. (Orgs.). **Discurso, resistência e...** Cascavel: Edunioeste, 2015. p.159-167.

GARCIA, Dantielli Assumpção Garcia; SOUSA, Lucília Maria Abrahão e. A marcha das vadias e a posição-sujeito-mulher: uma resistência constitutiva. In: CONGRESO INTERNACIONAL ASOCIACIÓN DE LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA DE AMÉRICA LATINA (ALFAL), 17, 2014, João Pessoa. **Anais eletrônicos...** João Pessoa, 2014. Disponível em: <a href="http://www.mundoalfal.org/CDAnaisXVII/trabalhos/R0466-2.pdf">http://www.mundoalfal.org/CDAnaisXVII/trabalhos/R0466-2.pdf</a>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

GRIGOLETTO, Evandra. Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento de diferentes posições-sujeito. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2, 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: UFRGS, p. 1-11, 2005. Disponível em: <a href="http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/EvandraGrigoletto.pdf">http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/EvandraGrigoletto.pdf</a>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Villamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

LAGAZZI, Suzy. Análise de discurso: a materialidade significante na história. In: DIRENZO, Ana; DA MOTTA, Ana Luiza Artiaga Rodrigues, DE OLIVEIRA, Tânia Pitombo (Orgs.). **Linguagem, história e memória:** discurso em movimento. Campinas: Pontes, 2011. p. 275-290.

Delimitações, inversões, deslocamentos em torno do Anexo 3. In:
LAGAZZI; ROMUALDO; TASSO (Orgs.). Estudos do texto e do discurso.
O discurso em contrapontos: Foucault, Maingueneau, Pêcheux. São Carlos:
Pedro & José Editores, 2013a. p. 311-331.

\_\_\_\_\_. O discurso em diferentes territórios: o vermelho entre todas as cores. In: MALUF-SOUZA, Olimpia et al. (Orgs.). **Discurso, sujeito e memória**. Campinas: Pontes, 2013b. p. 133-146.



MARIANI, Bethania. (In)dizível, in(dizível), (in)visível: Linguística, Análise de Discurso, Psicanálise. In: MARIANI, Bethania et al. (Orgs). **Indizível, imperceptível e ininteligível**: o sujeito contemporâneo e seus arquivos. Niterói: Eduff, 2017. p.31-47.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre "raça", ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. **Revista USP**, São Paulo, n. 68. p. 46-57. dez/fev. 2005-2006.

\_\_\_\_\_. O negro no Brasil de hoje. São Paulo: Global, 2006.

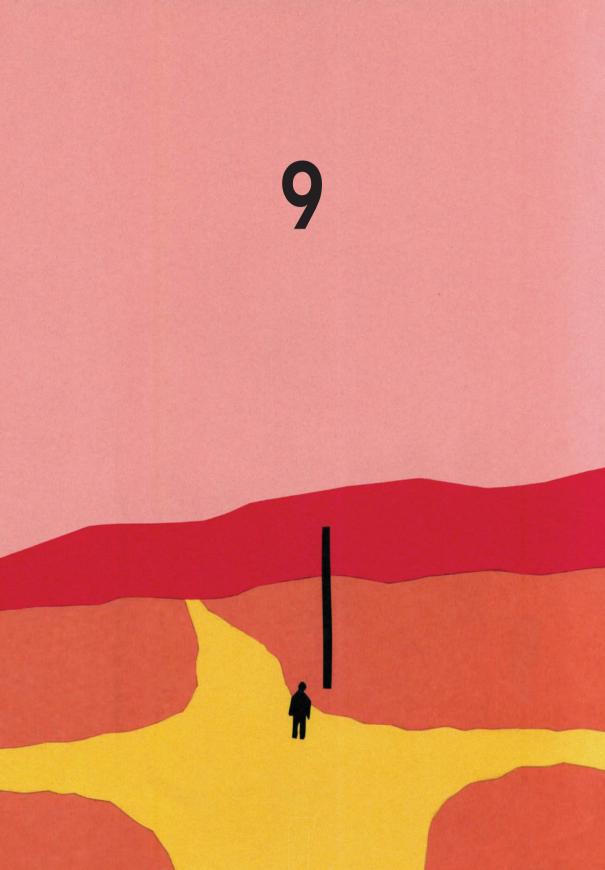
OLIVEIRA, Helio. Desigualdade social, racismo e discurso: a circulação da fórmula consciência negra. **Caderno de estudos linguísticos**, Campinas, v. 58, n. 1, p. 77-92, jan/abr. 2016. Disponível em: <a href="https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8646155/13243">https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8646155/13243</a>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. O próprio da análise de discurso. **Escritos**, Campinas, v. 3, p. 17-21, 1998. Disponível em: <a href="http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos3.pdf">http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos3.pdf</a>>. Acesso em: 20 set. 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 2. ed. Campinas: Pontes, 1995.

SILVA, Suzie Keilla Viana da; SOUZA, Aline Barros de. A identidade na atualidade da mulher negra no Brasil. **Revista NEIAB**, Maringá, v. 1, n. 1. p. 23-37. jul. 2017. Disponível em: <a href="http://www.uem.br/neiab/revista-neiab/edicao-completa-\_1\_.pdf">http://www.uem.br/neiab/revista-neiab/edicao-completa-\_1\_.pdf</a>. Acesso em: 5 set. 2018.



9

## Corpo-mulher em *Justiça*

BEATRIZ MARQUES NOLLI<sup>1</sup>

## **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

O recorte temático que faço da minissérie *Justiça* (2016) é pelo objeto discursivo corpo-mulher. Tal objeto se delineia pela forma como personagens mulheres da minissérie significam como corpos discursivos ao terem seus corpos apropriados/usurpados por outros personagens. Isabela, assassinada pelo noivo, Débora, estuprada durante o carnaval, Mayara, que se prostitui após a prisão da mãe, e Beatriz, dançarina que fica tetraplégica e opta por fazer uma eutanásia², considerada crime no Brasil, são as personagens-mulheres cujos corpos discursivizam em apropriações/usurpações de outros/outras. Esse cenário, associado às minhas outras práticas de pesquisa acadêmico-científicas sobre o corpo discursivo, levou-me a analisar discursivamente o modo como os corpos das personagens, como corpos-mulher, corpos que discursivizam, são apropriados/usurpados por outros sujeitos na minissérie *Justiça*.

Ao perguntar, analiticamente, como os corpos das mulheres

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Integrante do GPDISC-MÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura Mídia e Arte. Foi bolsista PIBIC-CNPq/UEM, pesquisadora do Projeto PIBIC "A representação estético-corporal da mulher protagonista na HQ *saga* (2017-2018)". E-mail: bia\_nolli@hotmail.com.

<sup>2 &</sup>quot;No Brasil, a prática da eutanásia culmina por ser tipificada no artigo 121 do Código Penal, ou seja, homicídio privilegiado, sendo considerada crime em qualquer hipótese" (GIANELLO; WINCK, 2017). Ainda sobre a eutanásia no direito penal, conferir Porto e Ferreira (2017).

na minissérie *Justiça* são apropriados/usurpados, numa perspectiva discursiva, por outros sujeitos-personagens, é que proponho a construção do *corpus* de análise, referendada na Análise de Discurso francesa pecheutiana, pelas personagens mulheres Isabela, Débora, Mayara e Beatriz, cujos corpos, como corpos-sujeitos, são apropriados/usurpados por outros sujeitos personagens, ao mesmo tempo pondo em questão os sentidos de justiça nesse processo. Os termos apropriação e usurpação estão sendo empregados conjuntamente (apropriação/usurpação), nesta pesquisa, para marcar a tomada de um corpo-sujeito por outro(s), sem autorização, consentimento, escolha ou vontade própria, como um corpo usurpado de si, por corpo(s) outro(s).

O presente capítulo é organizado em duas seções, sendo estas "Apropriação/usurpação do corpo da mulher", no qual é discutida tal apropriação/usurpação desse corpo (da)-mulher, tendo como referências centrais Ferreira (2013, 2015) e Souza (2004), e "O corpo (da)-mulher apropriado/usurpado por corpos outros", respalda, principalmente, em Pêcheux (1995) e Orlandi (2012), na qual serão apresentadas as personagens mulheres da minissérie *Justiça*, descrevendo os cenários da apropriação/usurpação de seus corpos e observado o funcionamento da apropriação/usurpação do corpo (da)-mulher por outros corpos-sujeitos personagens na minissérie

## APROPRIAÇÃO/USURPAÇÃO DO CORPO (DA)-MULHER

Antes de chegar à formulação conceitual discursiva de apropriação/usurpação do corpo (da)-mulher em minha investigação, busquei, separadamente, os termos apropriação e usurpação em dicionários comuns da língua portuguesa, considerando, tal como Nunes (2009, p. 99), que "enquanto construção imaginária da língua, o dicionário busca fixar seus sentidos e apresentá-los como estabilizados, como representativo da língua dos falantes". Nesse sentido, a observação de tais termos em sua institucionalização dicionarizada, que materializa um imaginário em torno

da língua e dos sujeitos sociais, me dá suporte para pensá-los em derivas no(s) funcionamento(s) discursivo(s) investigado(s) em meu *corpus* analítico.

No Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa (2018, online), o termo apropriação significa "ato ou efeito de apropriar(-se); ação de apoderar-se de algo, legal ou ilegalmente", e no Dicionário Aurélio de Português Online (2018, online), o termo é significado como "tornar próprio; acomodar; aplicar, atribuir; tornar ou ser adequado ou conveniente a.; apossar-se; tornar seu uma coisa alheia". De certa forma, ambas as significações são condizentes com a do Dicio - Dicionário Online de Português (2018, online), que se refere a apropriação como "ato de apropriar ou apropriar-se". Quanto ao termo usurpação, os significados apresentados, respectivamente, são: "apoderamento ilícito, em proveito próprio, por meio de força, fraude ou outro artifício, de uma coisa, de um título, de um direito, ou de uma dignidade pertencente a outrem" (MICHAELIS, online, 2018); "apoderar-se violentamente ou fraudulentamente do que pertence a outrem; chegar a possuir sem direito; obter (alguma coisa) por fraude, à viva força; gozar ou usufruir por usurpação" (AURÉLIO, 2018, online); "crime que consiste na ação de se apossar de alguma coisa, cargo ou função, que não lhe pertence por direito: usurpação da função política; ação de se apoderar ilegalmente de coisas, bens, autoridades, títulos, propriedades; ação ou efeito de usurpar" (DICIO, 2018, online).

Nos três dicionários, observam-se que os significados apresentados para *apropriação* e *usurpação* são semelhantes ou análogos, tanto entre as definições de cada termo, quanto comparando os termos entre si, tendo como ideia geral a de que *apropriação* e *usurpação* significam apossar(-se) e tomar como seu algo do outro. Contudo, em *apropriação* vê-se que esse apossar(-se) ou tomar algo como seu do outro pode estar associado a uma ação tida como legal ou ilegal, enquanto em *usurpação* vemos funcionar apenas o sentido jurídico de ilegalidade.

Considerando o jogo em funcionamento entre os sentidos de *apropriação* e *usurpação* na discursividade da minissérie *Justiça* –

tendo em vista que o apossar(-se) ou tomar algo como seu do outro, nos recortes analisados, não se reduz a uma "ação" motivada unicamente por "escolha individual" ou "falta de escolha/opção", mas está embrenhada nas condições determinantes em que se dão tais práticas –, optei por trabalhar, no meu percurso investigativo, com o próprio jogo no emprego conjunto dos dois termos, ou seja, como *apropriação/usurpação*, já considerando o funcionamento do silêncio discursivo e a abertura à deriva.

Partindo da concepção de silêncio que Eni Orlandi propõe em *As formas do silêncio* como sendo aquele que atravessa as palavras, Nunes (2010b, p. 252, grifos do autor) afirma que

essa concepção de silêncio, como horizonte contínuo de significação, leva a reconhecer na palavra uma dimensão significativa que não se limita ao linguístico e, portanto, não se detém nos conceitos de *morfema*, *item lexical*, *lexema*, *campo lexical*. Há algo na palavra que escapa à descrição linguística e que só pode ser observado de modo indireto, que não corresponde à unidade lexical e que está aberto à deriva e à incompletude. A Linguística reconhece, de um modo um tanto decepcionado, a não unidade da palavra, ao passo que aponta as dificuldades em delimitar tal unidade.

## Outra coisa a ser levada em conta é que:

Ler o dicionário é saber que há certos sentidos que aparecem e se sedimentam, se estabilizam, mas ao mesmo tempo é saber que eles sempre estão sujeitos a serem outros, sempre estão sujeitos aos equívocos, aos deslizamentos de sentido, às contradições entre diferentes posições de leitura (NUNES, 2010a, p. 12).

Isso porque, conforme a Análise de Discurso compreende, o discurso é movimento e os sentidos não estão presos às palavras, mas se dão nas relações de movência, que são relações de sentidos entre sujeitos sócio-históricos.

Ao abordar sobre apropriação/usurpação do corpo (da)-mulher personagem da minissérie *Justiça*, observo essa apropriação/usurpação na/pela perda de controle/direção/decisão de seu pró-

prio corpo, em função do uso do corpo (da)-mulher por outro personagem (predominantemente homem, mas também mulher), que torna seu o direito sobre o corpo da mulher, ao apropriar-se e apossar-se dele(a): ao retirar a vida da noiva; ao utilizar a mulher como um objeto sexual por dinheiro ou mediante violência física; também no ato de atropelar a vítima e não lhe ajudar e a própria vítima não poder escolher se quer continuar em vida ou não.

Quanto ao termo "corpo", significa, nesta pesquisa, para além do biológico, sendo discurso. Corpo discursivo, pois, de acordo com Ferreira (2013), ele é tanto linguagem como forma de subjetivação. Além disso:

Para a análise do discurso o corpo surge estreitamente relacionado a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia. Mais do que objeto teórico o corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Trata-se do corpo que olha o que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível (FERREIRA, 2013, p. 78).

Segundo Ferreira (2015), o corpo não é somente a morada do sujeito, mas o corpo consiste no próprio sujeito. O corpo é proposto, assim, "como um objeto discursivo, como materialidade que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à falha" (FERREIRA, 2013, p. 78). Ele se dá, então, como uma superfície na qual se inscreve o social, sendo materialidade simbólica de significação.

Para Souza (2004, p. 18):

[...] a forma mesmo como a linguagem que diz sobre esse corpo se constitui faz com que nos escape o processo sócio-histórico-cultural que inscreve esse corpo. É através de uma leitura minuciosa e atenta feita pelo analista que se pode depreender a historicidade dos sentidos sobre o corpo, que reconhece que os sentidos nunca serão únicos e nunca serão estáveis.

No caso aqui abordado, o corpo, por se inscrever no social, é visto como uma construção social e cultural, sendo lugar de variados marcadores identitários, sendo este, segundo Souza (2004), um lugar no qual o simbólico se inscreve e funciona, de modo a classificar, agrupar, ordenar, qualificar e diferenciar, revelando um sujeito posicionado de diferentes modos na escala social.

Portanto, ao pensar no corpo, mais especificamente no corpo da mulher, penso também nas marcas identitárias que esse corpo significa/por meio do qual significa. Para Souza (2004, p. 29, grifos da autora),

as sociedades antigas e modernas, regidas pela interpretação de determinados pensadores religiosos do início de nossa civilização, relegaram à mulher um papel de inferioridade em relação ao homem, buscando sua subordinação através de estereótipos que buscam delimitar-lhe um espaço. Ao neutralizar sentidos como "sexo frágil" e "cheia de encanto", há o aprisionamento da mulher ao corpo.

Ou seja, desde antigamente, as mulheres são vistas, no imaginário social, como "inferiores" e consideradas frágeis, e essas características são percebidas até os tempos atuais. Ainda de acordo com Souza (2004, p. 25), durante longos períodos da história a mulher foi dita como "ser frágil" e inferior, enquanto o homem, por conta de como foi "criado" e de sua constituição física (legitimado pelo discurso médico), foi nomeado como "ser superior", e essa ordem e hierarquia ajudou a estabelecer complexas relações de poder entre os sexos.

Além disso, saliento que, apesar de falar sobre a apropriação/ usurpação do corpo da mulher, não estou afirmando, por outro lado, a existência de uma "liberdade plena" do sujeito, até porque isso seria negar o assujeitamento à língua e à história, às determinações sócio-históricas das quais não estamos livres. Mas o fato de estarmos determinados não significa que se possam (outros sujeitos) apropriar de nossos corpos como se estes fossem objetos, como se nossos corpos não fossem "nós", corpos-sujeitos, que sen-

tem/significam, funcionando administrados em/por regras e limites, mas em um sistema que *falha*, não meramente como "erro", mas como "desvio", "bloqueios" na ordem ideológica.

Em meio a isso se dá a apropriação/usurpação dos corpos na minissérie, como dito anteriormente, sendo que, em *Justiça* (2016), as personagens têm seus corpos apropriados/usurpados por conta de uma quebra da lei, e, ao mesmo tempo, ficam presas a essa apropriação/usurpação por conta da lei.

## O CORPO (DA)-MULHER APROPRIADO/USURPADO POR CORPOS OUTROS

O primeiro episódio da minissérie, apresentado no dia 22 de agosto de 2016, se inicia com Elisa, personagem de Débora Bloch, treinando tiros e depois, em outra cena, contando, para o seu namorado, seu plano de vingança contra o assassino de sua filha, momento em que ocorre uma discussão entre eles. A partir desta cena, a minissérie retorna sete anos antes do acontecimento inicial, para exibir o contexto em que se deu o assassinato.

Isabela, interpretada por Marina Ruy Barbosa, filha de Elisa, assassinada pelo noivo, é apresentada, no site da emissora, como uma jovem rica, bonita e fútil (GSHOW, 2016). Logo no início do retorno cronológico produzido pela minissérie, Isabela está com os amigos em um iate, quando é surpreendida pelo então namorado Vicente e pedida em casamento. Nas primeiras cenas de interação entre Isabela e Vicente desenham-se comportamentos e manifestações verbais socialmente característicos de sentimento de posse masculina em relação à mulher. Demonstrações de ciúmes como "posse/propriedade" de Vicente por sua noiva, presentes em cenas nas quais Vicente sempre implica com Otto, amigo e ex-namorado de Isabela.

Esse sentimento de posse fica explícito em uma das falas do personagem quando, após o noivado, Isabela e Vicente estão juntos, e ao começar a tocar uma música que ela gosta, a personagem se afasta do namorado e vai dançar com os amigos. Em seguida,

Vicente fica bravo por causa da presença de Otto. Ao perceber a irritação do noivo, Isabela vai conversar com Vicente e ele fala que a namorada não devia ter convidado o ex-namorado. Ela comenta que ele é apenas seu amigo e Vicente retruca, comentando: "É, exnamorado agora é amigo né? Tá certo". Nesse momento, Otto chama Isabela de Bela e Vicente responde: "Não é Bela não, meu irmão. É Isabela o nome dela, viu? Pra você, **Isabela mulher de Vicente**" (grifos meus).



Frames da conversa

Posteriormente, com a continuação do episódio, há várias cenas nas quais Vicente trata Isabela como um objeto de posse, como, por exemplo, nas cenas em que ela se irrita com os ciúmes excessivos, ele a beija para encerrar a discussão, quando implica com a roupa que ela vai usar dentro de casa e, por fim, quando ele a mata. Após o incidente com Otto, o casal briga, sendo Vicente motivado pelo comportamento de Isabela. Em certo momento, a personagem comenta que vai terminar o noivado e Vicente verbaliza sobre o tamanho do diamante da aliança de noivado que ele deu a ela. Brava pelo comportamento do noivo, Isabela comenta: "Não dá! Não posso deixar de ser eu". Então Vicente a beija, e após uma "noite de intimidade amorosa", ambos já demonstram estar "felizes" novamente.



Frame parte da cena em que Isabela demonstra estar brava por conta dos ciúmes de Vicente e ele a beija para encerrar a discussão

Outro momento em que se manifestam marcas de apropriação de Vicente do/sobre o corpo de Isabela é quando, após a noite de intimidade anteriormente descrita, ela vai se vestir e ele implica quanto à sua roupa para prática de atividade física – conforme justifica, por conta da presença de um empregado do sexo masculino trabalhando na casa. Nesta cena, também podemos observar Vicente em posse da arma de fogo que, posteriormente, ele usará para matar a noiva.



Frames da discussão sobre a roupa de Isabella, enquanto Vicente se arruma e guarda a arma, usada posteriormente.

Na continuação do episódio, por meio de um noticiário, Isabella, sua mãe e a empregada Fátima descobrem que a empresa do pai de Vicente declara falência, e Isabela fica extremamente irritada com a situação. Durante um almoço com sua mãe, Isabela expressa dúvidas quanto ao noivado com Vicente, pois percebe uma mudança no comportamento do noivo após descobrir que a empresa da família dele estava falida, mas quando a mãe a questiona se ela tinha certeza de que queria se casar, viver com Vicente e ter filhos, Isabella diz não ter certeza de nada. Neste mesmo momento, Isabela fala para a mãe que o anel de noivado está largo em seu dedo e o retira, alegando que é para não perder o anel, caso este caia do dedo dela. Isabela e Vicente conversam sobre a falência da empresa. O personagem se mostra irritado e bebe o tempo todo. Isabella pergunta desde que horas ele está bebendo, mas ele não liga para o questionamento dela e continua irritado. Ao tentar acalmar o noivo, Isabella comenta se ele não quer tomar um banho de banheira e ele a pega pelo cabelo e diz que ela não está entendendo a situação, que ele agora está pobre, afirmando que não haverá mais festa de casamento, lua de mel nem nada. Ao ouvir que se quiserem o casamento será somente um "bolinho", o semblante de Isabela muda para preocupação, e ela propõe a ideia de adiar o casamento por conta de todos estes problemas.

Vicente vai embora e Isabela convida Otto para ir a sua casa para conversarem. Ela fala com ele sobre Vicente e o casamento, além de comentar que Vicente anda agressivo. Após beberem, beijam-se. Enquanto isso, Vicente volta para a casa da namorada, bêbado, e ao procurá-la, encontra-a no banheiro, tomando banho com Otto. Vicente então começa a gritar e Isabela tenta se defender. Ao ouvir gritos vindo do banheiro, a mãe de Isabella acorda e corre para ver o que está acontecendo. Vicente pega a arma e atira em Isabela, que morre no local.



Frames de Vicente entrando no banheiro e vendo Otto e Isabella juntos. Posteriormente, atirando na noiva

Após Isabela cair no chão, Otto imobiliza Vicente e Elisa corre até a filha. Vicente vai preso e é condenado à pena de sete anos. Ao fim do episódio, vemos a mãe de Isabela aguardar a saída de Vicente da cadeia, após os sete anos do ocorrido.

No episódio de Vicente, materializa-se a apropriação do corpo da mulher como usurpação pela forma como ele, tomando para si a noiva como objeto de posse, regula sua vida, a ponto de tirá-la, quando sente que está perdendo o controle sobre a mulher. Há funcionando a ideia senso comum de que se ela não vai ser dele, ela não pode ser de ninguém, nem mesmo livre. Daí o homicídio.

Observa-se, nos recortes analisados, que a apropriação/usurpação do corpo de Isabella, pelo noivo, se dá antes mesmo de ela ser assassinada. Seu noivo buscava regular a interação dela com os amigos, bem como o uso de determinadas roupas - como ocorre na cena, já mencionada, em que ela coloca uma roupa de academia para malhar em casa -, incomodando-se e manifestando seu incômodo com sua vestimenta, entre outras manifestações de irritação em situações corriqueiras que o desagradavam. Tais posturas do noivo resultavam em descontentamento de Isabella quanto ao perfil controlador e alterado de Vicente. Ao mesmo tempo, em meio a um jogo imaginário, as atitudes e palavras cerceadoras do noivo se misturavam a dizeres evocativos do seu suposto "amor" pela noiva e de seu "reconhecimento" da beleza dela, envolvendo -a em carícias e atos sexuais, como se todas as regulações impostas a ela, bem como as brigas, se justificassem pelo seu "amor protetivo<sup>3</sup>" e não por sentimento de posse transfigurado em amor.

No momento do homicídio de Isabela, essa ideia de "amor protetivo" retorna por meio do foco no rosto de Vicente, quando Otto o segura e, ao olhar para o corpo de Isabella, o semblante do rosto de Vicente lembra uma expressão de culpa. Além disso, nesse momento, ao ver Elisa abraçada com a filha morta, Vicente fecha os olhos, vira o rosto e aparenta chorar, reforçando essa culpa e esse arrependimento, como se em um ato de "descontrole", ao ver a namorada com Otto, ele tivesse feito algo impensado, mas, ao perceber sua ação, estivesse arrependido. O crime cometido por Vicente é denominado, juridicamente, crime passional. Ao

<sup>3</sup> Emprego este termo conjunto para situar uma espécie de sentido de determinados sujeitos, como ocorre no caso do personagem Vivente, que têm atitudes, pensamentos e comportamentos como "bússola" reguladora da pessoa amada, e cujas ações dominadoras são vistas por eles mesmos como um modo de proteção da pessoa amada contra ações externas que ele não pode controlar.

realizar uma busca no Código Penal brasileiro (BRASIL, 2017), não foi encontrada uma definição para o termo "crime passional". Sobre este, Ligia Nagib Eluf (2007) explica que

certos homicídios são chamados de "passionais". O termo deriva de "paixão"; portanto, crime cometido por paixão. Todo crime é, de certa forma, passional, por resultar de uma paixão no sentido amplo do termo. Em linguagem jurídica, porém, convencionouse chamar de "passional" apenas os crimes cometidos em razão de relacionamento sexual ou amoroso. Em uma primeira análise, superficial e equivocada, poderia parecer que a paixão, decorrente do amor, tornaria nobre a conduta do homicida, que teria matado por não suportar a perda de seu objeto de desejo ou para lavar sua honra ultrajada. No entanto, a paixão que move a conduta criminosa não resulta do amor, mas sim do ódio, da possessividade, do ciúme ignóbil, da busca da vingança, do sentimento de frustração aliado à prepotência, da mistura de desejo sexual frustrado com rancor (ELUF, 2007, p. 156).

Crime que é apresentado pela minissérie como irracional, justificado por conta de ciúmes decorrente de amor traído, e até mesmo produzindo-se efeito de culpabilidade de Isabela, pela efetiva e comprovada traição carnal sofrida por Vicente, que presencia o ato em si. Efeito de "amor verdadeiro" também decorre da atitude de Vicente em dar o nome "Isabela", posteriormente, para a filha que veio a ter em outro relacionamento, no período em que esteve preso. Gesto que na minissérie acaba, em termos, por "romantizar" a morte de Isabela como um crime cometido por "amor", no jargão popular, apagando a prática do Feminicídio<sup>4</sup>, resultante de um relacionamento abusivo.

Além disso, o corpus analítico aponta que não só o corpo de

<sup>4</sup> A Lei 13.104/2015 inclui como homicídio qualificado o Feminicídio, ou seja, crime praticado "contra a mulher por razões da condição de sexo feminino". O § 2º-A especifica: "Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve: I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher" (BRASIL, 2015). Embora no ano retratado da prisão de Vicente, referente a 2009, tal lei ainda não existisse, a minissérie abrange o período de 2009, ano da prisão de Vicente e de outros personagens, e 2016, ano da soltura dele(s), que também corresponde ao ano da produção e veiculação da minissérie. Logo, os sentidos sobre Feminicídio, em termos jurídicos, já se encontrava em circulação quando da produção e circulação de *Justiça* (2016), bem como já estava em vigência a lei em questão.

Isabella foi apropriado/usurpado por um outro sujeito, mas também houve a apropriação/usurpação do corpo-sujeito-mãe quando Elisa perde sua filha. Durante o episódio, é mostrada uma forte relação de cumplicidade entre mãe e filha, e na cena da morte de Isabela, é como se víssemos uma perda dessa cumplicidade e também uma perda desse sujeito mãe. Elisa, ao se ver usurpada do seu direito e conquista de ser mãe, busca proteger a filha que não está mais viva, e sai em busca dessa proteção, não mais do corpo físico, mas da "memória" e da "honra" de Isabela. Assim, um instinto de agressividade e um desejo de vingança são despertados, movidos por um certo "instinto materno", este que é entonado pela própria Elisa no início do capítulo, quando discute com o namorado e fala para ele que o "instinto materno" é uma força que faz a mulher abrir mão de tudo, no caso, abrir mão de sua liberdade em busca de uma "justiça" para o assassinato da filha. Essa ideia de instinto materno retoma a Imago Materna abordada por Lacan quando este discute o complexo do desmame. Para Lacan (2003), o instinto materno se inicia com a amamentação.

No aleitamento, no abraço, e na contemplação da criança, a mãe, ao mesmo tempo, recebe e satisfaz o mais primitivo de todos os desejos. Até mesmo a tolerância da dor do parto pode ser compreendida como obra de uma compensação representativa do primeiro dos fenômenos afetivos a surgir: a angustia, que nasce com a vida. Somente a imago que imprime nas profundezas do psiquismo o desmame congênito do homem é capas de explicar a potência, a riqueza, e a duração do sentimento materno. A realização dessa imago na consciência assegura a mulher de uma satisfação psíquica privilegiada, enquanto seus efeitos na conduta da mãe poupam a criança do abandono que lhe seria fatal (LACAN, 2003, p. 35).

Ou seja, por meio dessa relação desde antes do nascimento, a mãe e a filha criam um laço de proteção. A partir do momento em que Elisa, como sujeito mãe, é usurpada do seu direito de ter a filha em vida, tendo esta sido assassinada, a sua busca por proteger a memória da filha e preserva esse laço afetivo/maternal se materializa em forma de agressividade para se buscar por uma justiça que considera ser necessária e justa frente à penalidade atribuída pela justiça jurídica ter sido, por ela, considera injusta. Mas é esse mesmo instinto materno que a impede de pôr em prática o que planejara, ou seja, atirar em Vicente quando ele saísse da prisão, depois de sete anos preso. Em frente ao presídio, ela presencia um abraço de Vicente em uma criança, chamada Isabela, filha dele. Tal cena por ela presenciada faz retornar o instinto materno de cuidado e afeição, e, de certa forma, de proteção, que se sobrepõe ao instinto punitivo e a impede de matar, não o assassino de sua filha, mas o pai daquela criança.

Outro ponto para se notar é que ao discutir com Heitor, seu namorado, no início e no fim do episódio, quando a minissérie retorna para o tempo presente, o namorado da personagem propõe para que eles adotem uma criança e "construam uma família", como um modo de suprir essa raiva da personagem Elisa enquanto sujeito mãe usurpada, e impedir que ela vá atrás de Vicente. Essa ideia de adotar uma criança e "construir uma família" é retomada posteriormente, com outra personagem, também como um meio de proporcionar paz para a personagem após ser apropriada/usurpada.

Débora é outra personagem que tomo para composição do meu corpus de análise, com foco na apropriação/usurpação do corpo (da)-mulher. Conhecemos a história de Débora na quintafeira. Trata-se de uma garota que quer se divertir e aproveitar a vida ao máximo. Rose é filha da empregada e melhor amiga de Débora, sendo tão amigas que se consideram irmãs. Durante um luau na praia ocorre uma "batida" policial, em meio à qual Rose, personagem negra, é presa por acusação de porte ilegal de drogas, enquanto Débora, personagem branca, é liberada. Durante os sete anos em que Rose passa na cadeira, Débora conhece Marcelo e se apaixona, mas nem tudo é perfeito na vida da personagem. Em uma festa de carnaval, ela é estuprada, sofre complicações e não pode mais ter filhos. Além disso, a polícia nunca encontra o culpado. Ao contar isso para Rose, após saída desta da prisão, ambas decidem procurar o estuprador e se vingar, mas Marcelo é totalmente contra a ideia.



Frames de quando Débora conta sobre o estupro para Rose

Durante esta história, a ideia de apropriação/usurpação que focalizo se materializa na/a partir da cena de estupro. O estuprador se vê no direito de utilizar o corpo da personagem como objeto sexual pelo uso da força e da violência, ao passo que o marido de Débora se recusa a ajudá-la na busca pelo sujeito estuprador, e pede para que ela esqueça o que aconteceu. Ao mesmo tempo, seu marido acaba por cometer um ato de violência para com Débora e também para com a sociedade, por não contribuir e não apoiar a esposa a lutar pela localização e penalização jurídica do estuprador, de modo que ele fosse culpabilizado, deixando um sujeito criminoso impune. Marcando-se totalmente contrário ao desejo de Débora de encontrar o criminoso, ao encontrar um retrato falado do sujeito na bolsa da esposa, decide ir embora de casa. Em tal cena, ambos estão no elevador quando a luz se apaga e Débora chora e sofre ao tentar fazer o marido entender sua situação.



Frames da conversa no elevador

Outra ideia de apropriação/usurpação que pode ser observada em relação à personagem Débora é quanto ao sujeito-mulher como mãe, mas de forma diferente de Elisa. Enquanto no caso desta a usurpação se dá no arrancar, dessa mãe, a filha a quem deu a vida, no caso de Débora, a apropriação/usurpação de seu corpo -mulher como mãe está na interdição prévia do vir a ser mãe provocada por um estupro. Pós estupro, Débora não consegue mais engravidar e isso entra em conflito com a ideia de felicidade no casamento. A usurpação do corpo-mulher, via estupro, que resulta na interdição do corpo-mulher-mãe, também provoca traços de interdição no corpo-mulher via casamento, mediante usurpação do sujeito-marido. Em determinado momento, Marcelo comenta que só quer ser feliz com a esposa e que só falta um filho. Para ele, assim como já foi visto anteriormente, o fato de ter um filho e formar uma família seria um modo de trazer "paz" para Débora, levando-se em conta que, historicamente, ainda funciona no imaginário em sociedade que para uma mulher alcançar uma felicidade plena ela precisa se casar e ter filhos. Para Débora, na condição de corpo-mulher, falta, antes, "justiça", que, para ela, está associada à reconstrução de si na/pela/a partir da punição do sujeito-estuprador. O desejo do marido em ter filhos a aprisiona ao passado da interdição de ser mãe e ao presente/futuro da reconstrução de si condicionada à penalização do outro usurpador.

Durante os episódios nos quais há o núcleo temático de Débora e Rose, é possível observar o conflito que essa usurpação causou na vida da personagem. Enquanto, para ela, a justiça seria encontrar/punir o seu estuprador – e isso é apresentado como a maneira de ela se reconstruir e encontrar a felicidade, em contraponto, seu marido Marcelo insiste que ela só será feliz quando esquecer esse episódio de sua vida, ideia apoiada também pela mãe da personagem, que pede para a filha prometer que vai esquecer a ideia de procurar seu estuprador. No entanto, ele quer ter filhos, o que a remete ao fato de não poder engravidar em consequência do estupro. É possível observar essa apropriação/usurpação em todos os momentos, pois, além de ela ter sido usurpada pelo estuprador, e para além do trauma físico e psicológico que isso causou-lhe,

também é usurpada pelo próprio marido, que impõe seus sonhos sobre a mulher e espera que ela ignore esse passado, como se isso fosse possível no cenário de contínua rememoração que o desejo, explicitado dele, por um filho, (faz)retorna(r).

Ponho em relação a situação de Débora com a situação anteriormente descrita quanto a Elisa, quando Heitor propõe para que adotem um filho e construam uma família. Em ambos os casos, vê-se que, do ponto de vista masculino, prevalece a ideia de que a partir do momento que essas mulheres tiverem um filho, elas terão aquela sensação de felicidade descrita por Lacan (2003), como dito anteriormente, ao se tornarem mães e formarem uma família - ideal historicamente imposto sobre a mulher de que para ser feliz é necessário ser casada e ter filhos, supostamente apagando "por completo" esse passado no qual essas personagens têm seu corpo-sujeito usurpado/apropriado por outros. Observa-se, também, que ao propor isso, ambos, Marcelo e Heitor acabam por se apropriar/usurpar essas mulheres ao usurpar o direito delas de sofrer pelos seus passados e escolher/decidir a forma de enfrenta-los, e também por incentivarem uma adoção que, nestes casos, reincidirá, o tempo todo, a esses acontecimentos sofridos por elas, como a morte da filha de Elisa e a impossibilidade de Débora de engravidar, devido ao estupro.

Mayara, a terceira personagem do *corpus* analítico, presenciou a prisão da mãe quando tinha 11 anos. Com o pai falecido e a mãe presa, sem ninguém que cuidasse dela e do irmão mais novo, Mayara vira garota de programa na praia. Posteriormente, é recrutada por Kellen, namorada do policial Douglas, que prendara sua mãe, este que, inicialmente, não a reconhece como a filha da vizinha, o que vai se dar somente depois. Neste caso, o corpo de Mayara, ou Suzy, como é conhecida, é apropriado/usurpado tanto pelos homens que a pagam por um programa, quanto por Kellen, sua "chefe", como é possível observar em uma cena na qual Suzy e outras garotas estão saindo para um programa e, embora esta manifeste não estar se sentindo muito bem, recebe como resposta de Kellen a afirmação de que se trata de um problema só dela, e que, independente, quer ver risos e gargalhadas.



Frame no qual Kellen (à direita na imagem) fala para Mayara (à esquerda) que ela quer ver risos na viagem.

Quanto à personagem Mayara, a apropriação/usurpação que ganha foco na minissérie e que se sobrepõe à exploração sexual masculina sofrida pelas mulheres na prostituição é a realizada por Kellen, na condição de cafetina – esta mesma mulher que apoiou o ex-namorado, o policial Douglas, a incriminar Fátima, mãe de Mayara, por tráfico de drogas, e ter contribuído para a situação atual na qual elas se encontram. Apropriação/usurpação que se dá entre mulheres, movidas não por uma diferença de gênero, mas por relações de força entre "chefe" e funcionária, entre a cafetina/amante do "algoz" de sua mãe e a criança-mulher sozinha e prostituída.

Para Pêcheux (1995), o sujeito é produzido por relações sociais jurídico-ideológicas:

Essas relações sociais jurídico-ideológicas não são intemporais: elas têm uma história, ligada à construção progressiva, no fim da Idade Média, da ideologia jurídica do Sujeito, que corresponde a novas práticas nas quais o direito se desprende da religião, antes de se voltar contra ela, Mas isso não significa, em absoluto, que o efeito ideológico de interpelação apareça somente com essas novas relações sociais: simplesmente elas constituem uma nova forma de assujeitamento, a forma plenamente visível da autonomia (PÊCHEUX, 1995, p.182, grifos do autor).

Mayara, em meio a uma relação social e ideológica, se põe em contato diário com Kellen na casa de prostituição onde ambas trabalham. Sendo Mayara funcionária de Kellen, em condições de trabalho não regularizado, ela está submetida às ordens de sua

"chefe", esta que interfere também na vida pessoal de Mayara, por meio de intimidações expressas em enunciados como, por exemplo, quando ambas estão discutindo e ela fala "não tô gostando da tua energia não, melhor tu dar uma reciclada ou tu vai virar lixo obsoleto", e também com agressões físicas, quando Kellen briga com Mayara e lhe dá tapas, entre outras. Contudo, Mayara se relaciona com Kellen por sua busca por justiça, na tentativa de se vingar dela pelos acontecimentos do passado.

Por fim, Beatriz, protagonizada por Marjorie Estiano, é retratada pela minissérie como uma bailarina extremamente talentosa, sendo a primeira bailarina de um grupo de dança moderno. Diferente das outras personagens, não sofre uma apropriação/ usurpação do corpo por meio de uma relação física ou sexual diretamente com outra pessoa. Contudo, o corpo de Beatriz é apropriado/usurpado por outros mediante imprudência e submissão à lei. Ao ser atropelada, Beatriz fica tetraplégica. A partir disso, ela assume que não deseja mais continuar viva, pois viver sem um corpo para dançar, um corpo não dançante<sup>5</sup>, significa para ela não estar viva. Assim, ela opta por uma eutanásia, procedimento proibido no Brasil. A apropriação do corpo (da)-mulher personagem, neste caso, se dá tanto no direito ao seu corpo, a ser corpo, que lhe é arrancado em uma ação de atropelamento, por um sujeito, desviante da lei, em fuga, como no fato de ela não poder decidir, legalmente, ficar ou não viva, mesmo que ela não esteja feliz. Isso a leva a pedir para que seu marido a mate e, ao fazer isso, Maurício é condenado a sete anos de prisão.

Ou seja, nesse episódio, a apropriação/usurpação acontece por conta da quebra das leis, no caso do atropelamento, e também pelo seguimento das leis, por meio do qual o corpo da bailarina permanece aprisionado. E ela busca burlar esse aprisionamento ao burlar a lei, via reivindicação, a seu marido, de uma prática juridicamente ilegal, a eutanásia. A quebra (eutanásia) de uma lei (proibição/criminalização da eutanásia), que a inseriu naquele contexto, também a tira (via eutanásia) dela, de seu corpo. Nes-

<sup>5</sup> Neste livro, no capítulo de Bruno Pesch, está presente a discussão do termo "corpo não dançante".

se processo de leis burladas, desde o atropelamento, por imprudência e a negligência do motorista, passando pelo pedido, ao marido, por prática de eutanásia, até a efetivação da eutanásia propriamente dita, Beatriz, corpo-mulher apropriado/usurpado por outros sujeitos (atropelador e marido) e pelo Estado (leis jurídicas, seja no seu descumprimento - leis do trânsito e eutanásia -, seja no seu cumprimento - proibição à eutanásia), também decorre em apropriação/usurpação do corpo-sujeito-marido ao pedir/reivindicar/implorar/"ordenar" - privando-lhe do direito de escolha - que ele aplique a eutanásia, prática que o leva, consequentemente, à prisão por crime previsto em lei e, nesse sentido, também previsto por Beatriz. Por mais que ela tenha munido o marido de "provas" de sua "escolha", gravando um depoimento em que afirma a sua decisão e isenta o marido de quaisquer culpabilidades, isso não derruba o fato de que, legalmente, eutanásia é uma prática criminal, logo, sujeita às penalidades previstas em lei, o que era de ciência de Beatriz.

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Durante o percurso analítico, foram observadas regularidades discursivas, no funcionamento do *corpus* investigado, que se afirmam, principalmente, no processo de apropriação/usurpação entre mulher-homem, entre mulher-mulher e entre sujeitos (mulher e homem) e Estado (jurídico). Tais relações se dão, marcadamente, no embate contraditório entre regência jurídica e (*des*) cumprimento das leis/busca por "justiça".

A quebra de leis (assassinato, estupro, atropelamento) provoca a busca por justiça, que, por sua vez, acarreta outras formas de se burlar a lei, em busca de uma lei não aplicada e/ou de uma justiça não alcançada ou não possível. O corpo-mulher se põe em relação com o corpo-homem, o corpo jurídico e o corpo-social. Corpos em busca de (outros) corpos, subvertendo corpos, em busca de si, corpos-sujeitos.

A minissérie põe em questionamento a justiça jurídica, dis-

parando a pergunta "justo pra quem?", e propondo uma resposta de que não existe o absoluto, ao mesmo tempo, problematizando e estabilizando ideais polêmicas no cenário brasileiro, como é o caso da "justiça com as próprias mãos". Apesar de promover determinadas estabilizações naquilo que desestabiliza, a minissérie trabalha o tempo todo com a dualidade entre bem e o mal, não em oposição propriamente, mas como algo presente em todos os casos e personagens, questionando também o entendimento de justiça a partir de cada personagem e mexendo com a percepção/ sensibilidade do espectador.

Por fim, gostaria de destacar, especificamente, dois pontos que se repetem e chamam a atenção. Primeiramente, como já foi dito, está a ideia, do ponto de vista de personagens masculinos, de construção de família para a "formação" de uma mulher feliz, independente se as apropriações/usurpações sofridas remetam a isso e as tragam sofrimento. Como segundo ponto a ser destacado, em funcionamento na discursividade da minissérie, está a busca de personagens mulheres por paz. Não uma paz mundial, mas uma paz interna que fora apropriada/usurpada por outros sujeitos, sendo que, para essas mulheres, trata-se de uma paz somente encontrada por meio de uma luta por justiça própria, que desliza para sentidos/sentimentos de vingança. No decorrer da minissérie, também podemos observar que ao buscar fazer justiça própria, elas se enlaçam cada vez mais em seus momentos de usurpação/apropriação enquanto lutam pela paz, abrindo ao questionamento se esse modo de encontrar tal "paz", de fato, materializa(-se em) paz consigo mesmas.

## **REFERÊNCIAS**

BRASIL. **Código penal**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. Disponível em: <a href="http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo\_penal\_1ed.pdf">http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo\_penal\_1ed.pdf</a>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

BRASIL. **Lei Nº 13.104, de 9 de março de 2015**. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília: Presidência da República, 9 mar. 2015. Disponível em: <a href="http://www.planalto.gov.br/CCivil\_03/\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104">http://www.planalto.gov.br/CCivil\_03/\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104</a>. htm>. Acesso em: 30 out. 2018.

DICIONÁRIO Aurélio de Português Online. Disponível em: <a href="https://dicionariodoaurelio.com/">https://dicionariodoaurelio.com/</a>. Acesso em: 5 out. 2018

DICIO – Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <a href="https://www.dicio.com.br/">https://www.dicio.com.br/</a>. Acesso em: 5 out. 2018

ELUF, Luiza Nagib. **A paixão no banco dos réus**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Discurso: conceitos em movimento. In\_\_\_\_\_ (Org.). **Oficinas de Análise do Discurso**: conceitos em movimento. Campinas: Pontes, 2015. p. 11-23.

\_\_\_\_\_. O corpo como materialidade discursiva. **Redisco**, Vitória da Conquista, v. 2, n.1, p. 77-82, 2013. Disponível em: <a href="http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/search/advancedResults">http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/search/advancedResults</a>. Acesso em: 13 maio 2017.

GIANELLO, Matheus Candiago; WINCK, Daniela Ries. A eutanásia e sua legislação no Brasil e no mundo. **Anuário pesquisa e extensão Unoesc Videira**, Joaçaba, v.2, p. 1-15, 2017. Disponível em: < https://editora.unoesc.edu.br/index.php/apeuv/article/view/13949>. Acesso em: 31 out. 2018.

GSHOW. **Conheça os personagens da minissérie 'Justiça'**. Disponível em: < http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/08/conheca-os-personagens-daminisserie-justica.html>. Acesso em: 13 de fev. de 2016.

JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Villamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).

LACAN, Jacques. Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos: 2018.Disponível em: < https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 5 out. 2018

NUNES, José Horta. Dicionários: história, leitura e produção. **Revista de Letras**, Brasília, Universidade Católica de Brasília, v. 3, n. 1/2, ano III, p. 6-21, dez. 2010a. Disponível em: <a href="http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewFile/1981/1305">http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewFile/1981/1305</a>. Acesso em: 5 ago. 2018.

Discursividades contemporâneas e dicionário. In: INDURSKY,
Freda.; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MIITTMAN, Solange (Orgs.).
O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras. São Carlos:
Claraluz, 2009. p. 99-106.

\_\_\_\_\_. Léxico Urbano, Discurso e Silêncio: um fazer no entremeio In:



BARROS, Lidia Almeida; ISQUERDO, Aparecida Negri (Orgs.). **O Léxico em foco**: múltiplos olhares. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010b. p. 249-262, Disponível em: <a href="http://www.culturaacademica.com.br/\_img/arquivos/O\_lexico\_em\_foco.pdf">http://www.culturaacademica.com.br/\_img/arquivos/O\_lexico\_em\_foco.pdf</a>>. Acesso em: 5 ago. 2018.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Edunicamp, 1995.

PORTO, Carolina Silva; FERREIRA, Clécia Lima. Eutanásia no direito penal: os aspectos jurídicos do homicídio piedoso. **Interfaces Científicas** – Direito, Aracaju, v. 5, n. 2, p. 63-72, fev. 2017. Disponível em: <a href="http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao\_e\_divulgacao/doc\_biblioteca/bibli\_servicos\_produtos/bibli\_boletim/bibli\_bol\_2006/IF-dir\_v.05\_n.02.06.pdf">http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao\_e\_divulgacao/doc\_biblioteca/bibli\_servicos\_produtos/bibli\_boletim/bibli\_bol\_2006/IF-dir\_v.05\_n.02.06.pdf</a>. Acesso em: 31 out. 2018.

SOUZA, Aureci de Fátima Costa. **O percurso dos sentidos sobre a beleza através dos séculos:** uma análise discursiva. 2004. 221p. (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.



# 10

## Pulsões de vida e morte acerca do corpo (não)dançante

BRUNO ARNOLD PESCH1

## ESBOÇANDO UM INÍCIO

No decorrer deste estudo, que entrelaça a Análise de Discurso e a Psicanálise, procuro observar analiticamente a relação que a personagem Beatriz<sup>2</sup> da minissérie *Justiça* – exibida na Rede Globo de Televisão entre os dias 22 de agosto e 23 de setembro de 2016 – tem com seu corpo dançante e não dançante. Tal *per*curso de análise respalda-se centralmente nos conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte teorizados por Freud (1974) e por Lacan (1985, 1988).

Em Além do princípio do prazer ([1920] 1975), segundo Maliska (2017), Freud afirma que a pulsão visa restabelecer um estado anterior à vida, isto é, um estado inorgânico; além de ser a mola propulsora da vida, um impulso propulsor de energia. Ao retomar um trecho de O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, de Lacan (1988), Maliska (2017, p. 98) afirma que há, em linhas gerais, duas ordens de pulsões, "uma pulsão que destrói e de que devemos abdicar e outra que mantém a vida". A

<sup>1</sup> Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM. Membro do GPDISCMÍDIA-CNPg/UEM. E-mail: brunopesch@hotmail.com.

<sup>2</sup> Sobre a personagem, cf. seção "Suspense: em cena, Beatriz".

pulsão que conserva a vida faz com que ela não tenha propósito, pois o objetivo do vivo é a morte. "Se fossemos [sic] guiados por uma pulsão de conservação não destruiríamos os alimentos ao comê-los, por exemplo, iríamos preservá-los" (MALISKA, 2017, p. 98). Conservar a vida, nesse sentido, seria equivalente "a darlhe uma continuidade imortal, algo que, como disse Freud (1920) [,] está restrito aos seres assexuados, como os protozoários ou as células germinais, que, em sua reprodução por cissiparidade não há componente sexual" (MALISKA, 2017, p. 98). O que é da ordem do sexual é também da ordem do mortal, isto é, "onde há sexo há morte" (MALISKA, 2017, p. 98).

Freud, desde a primeira tópica, segundo Raulet (2002), não subestima a agressividade destrutiva, porém ela era subordinada às pulsões libidinais e às pulsões de autoconservação. Tal subordinação não desaparece na segunda tópica. Em Além do princípio do prazer (1920), conforme Raulet (2002, p.80), Freud sublinha que nunca encontramos nem Eros, nem a pulsão de morte em estado puro, mas "sempre sob forma de ligamentos que as associam em proporções variáveis". Em O mal-estar na civilização (1930 [1974]) é explicado, conforme Raulet (2002), o porquê de Eros necessitar da pulsão de morte para atingir seus fins. Desde a publicação deste ensaio, conforme Raulet (2002), tem-se a impressão de que, apesar da tentativa empreendida pelo psicanalista no final de O mal-estar de diferenciar a luta "eterna" de Eros e Tanatos e os arranjos reformadores, "[...] a essência da civilização reside no conluio de duas forças que engendram e a sustentam" (RAULET, 2002, p. 81, grifo do autor).

Para Lacan (1988, p. 188), falar em pulsão é abordar sobre suas duas faces "que, ao mesmo tempo, presentifica a sexualidade no inconsciente e representa, em sua essência, a morte". Em Lacan, conforme Harari (1990, p. 220 apud MALISKA, 2017, p. 99),

[...] há uma pulsão com duas faces 'moebianamente' unilaterais. Se recorremos por uma face terá certas características; se a seguirmos por outra elas serão diferentes. E sempre tendo em conta que se trata da 'mesma' face. Assim, pulsão de vida e pulsão de morte se imbricam.

É por essa imbricação das pulsões de vida e morte que busco responder à interrogação analítica: Como as pulsões de vida e as pulsões de morte se fiam discursivamente na/pela maneira que a personagem Beatriz se relaciona com seu corpo (não)dançante? Na busca por responder a esse questionamento, objetiva-se, centralmente, analisar, pela composição audiovisual de *Justiça*, a(s) maneira(s) com que as pulsões de vida e morte são fiadas discursivamente na forma com que Beatriz se relaciona com seu corpo dançante e (não)dançante. De modo mais preciso, discutir discursivamente os conceitos psicanalíticos pulsão de vida e pulsão de morte; compreender a maneira como tais conceitos se materializam no corpo discursivo; observar o corpo (não)dançante da personagem Beatriz pelas pulsões de vida e morte, por um viés discursivo. Nesse sentido, é válido destacar que o corpo, nesta investigação, é entendido como corpo discursivo, "como materialidade que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à falha" (FERREIRA, 2013a, p. 78).

## CORPO E PULSÕES: ENTRE A PSICANÁLISE E A ANÁLISE DE DISCURSO

Em "O corpo como materialidade discursiva", Ferreira (2013a) busca entendê-lo desta forma, partindo de algumas menções ao corpo feitas por Pêcheux, como, por exemplo, em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, no qual o filósofo aborda sobre a necessidade de um mundo normatizado, "[...] que começa com a relação de cada um com seu próprio corpo e seus arredores imediatos [...]" (PÊCHEUX, 1997, p. 34), – trecho este que transcrevo diretamente da obra pecheutiana e também é mencionado pela autora.

De acordo com Ferreira (2013a), o corpo, para Análise de Discurso, surge relacionado estreitamente "[...] a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia. Mais do que objeto teórico, o corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem" (FERREIRA, 2013a,

p.78). Nesse sentido, "trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível" (FERREIRA, 2013a, p. 78). Estes processos discursivos que trabalham (n)o acontecimento-corpo, consoante à Ferreira (2013a, p.78), é composto por movimentos paradoxais inapreensíveis, ainda que "insistam em se simbolizar". Segundo a autora, trata-se de outra ordem do real, o real do corpo, por meio do qual o sujeito se inscreve no impossível.

Nas palavras da pesquisadora,

ao pensarmos a noção de corpo, enquanto **corpo discursivo**, não empírico, não biológico, não orgânico, o estamos propondo como um objeto discursivo, como materialidade que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à falha. Para dar vida e fôlego a essa formulação, torna-se necessário a inclusão do real do corpo, como categoria incontornável do campo discursivo. O corpo entraria no dispositivo como um constructo teórico e lugar de inscrição do sujeito. Esse *corpo que fala* seria também o *corpo que falta*, donde a inclusão da noção de *real do corpo*, ao lado do *real da língua e do real do sujeito*. A *exemplo do que singulariza o registro do real, o real do corpo seria o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste (FERREIRA, 2013a, p. 78, grifos da autora).* 

O real do corpo, segundo Ferreira (2013b), apresenta-se também "sob a forma de uma falta de um significante e como ausência de um saber, o que faz laço com o simbólico e o imaginário" (FERREIRA, 2013b, p. 131). No corpo, assim como nos demais objetos discursivos, conforme Ferreira (2013b, p. 131, grifo da autora), sempre existirá uma tensão proveniente da própria sistematicidade do objeto "[...] (que se organiza como uma estrutura), da *historicidade* que o afeta, porque nele se inscreve, e da interdiscursividade que nele está presente, porque o constitui".

Segundo Campos e Neckel (2016), para Lacan, o corpo é marcado pelo significante e produzido pela libido. Em *O ego e o id*, Freud (1976a, p 39) expõe que "o próprio corpo de uma pessoa e,

acima de tudo, a sua superfície, constitui um lugar de onde podem originar-se sensações tanto externas quanto internas". Citando este texto de Freud (1976), Campos e Neckel (2016) afirmam que o ego, sobretudo, é corporal; ele não é simplesmente uma superfície, mas já é, em si, a projeção de uma superfície. Por meio do trajeto corpo-superfície-projeção, segundo as autoras, "Freud retorna ao mais imediato da existência e faz da imagem uma primeira expressão empírica absoluta, manipula o eu como um objeto do mundo, antes de um espelho repressivo" (CAMPOS; NECKEL, 2016, p. 173). O corpo, nesse sentido, é origem e suporte da imagem. A imagem-suporte ultrapassa a superposição de um ao outro, sendo "a peculiaridade da imagem mesma que está em jogo, ou melhor, da miragem" (CAMPOS; NECKEL, 2016, p. 173).

Ao explicar sobre o desejo enquanto função central da experiência humana, Lacan (1985) afirma que o ser consciente de si, colocado pela teoria clássica no centro da experiência humana, aparece na teoria psicanalítica "como uma maneira de situar no mundo dos objetos este ser de desejo que não poderia ser visto como tal, a não ser por sua falta. Nesta falta do ser, ele se dá conta de que ser lhe falta, e que o ser está aí, em todas as coisas que não sabem que são" (LACAN, 1985, p. 281). Ele se imagina, "como um objeto a mais, pois não vê outra diferença. Ele diz – *Eu, sou aquele que sabe que sou*. Infelizmente, mesmo que ele saiba que é, não sabe absolutamente nada daquilo que é. Eis a falta em qualquer ser" (LACAN, 1985, p. 281, grifos do autor).

As relações entre os sujeitos, segundo Lacan (1985), se estabelecem para aquém da consciência. "É o desejo que efetua a estruturação primitiva do mundo humano, o desejo como inconsciente" (LACAN, 1985, p. 282). O ponto decisivo da experiência freudiana, para Lacan (1985, p. 282), poderia ser resumida da seguinte maneira: "lembremo-nos que a consciência não é universal". Como explica o psicanalista,

a experiência moderna despertou de uma longa fascinação pela propriedade da consciência, e considera a existência do homem na estrutura que lhe é própria, que é a estrutura do desejo. Eis o único ponto a partir do qual se pode explicar que haja homens. Não homens enquanto rebanho, porém homens que falam, com esta que introduz no mundo algo que pesa tanto como o real todo (LACAN, 1985, p. 282, 283).

Mediante o exposto, observa-se o corpo para além de bio, de ser tocado pelo real, de ser constituído pelo inconsciente, de ser um corpo-imagem, ou seja, um corpo que ocupa posições discursivas no/pelo jogo de imagens, tal como formula Pêcheux (2014) em *Análise automática do discurso*, ou por se *re*-conhecer no outro/Outro, como explica Lacan (1997) em *O estádio do espelho como formador da função do eu*; o corpo é constituído de linguagem e sujeito à linguagem; é atravessado por desejos, impulsos, por pulsões.

Em seu segundo seminário, para abordar sobre a vida e a morte, Lacan (1985, p. 288) utiliza Édipo como exemplo, "quando ele [Édipo] se realizou, o para além de Édipo", isto é, quando ele realizou o que os oráculos indicavam sobre seu destino, antes mesmo de ter nascido. Édipo, conforme o psicanalista, concretizou plenamente seu destino, realizando-o até seu término, "que acaba não sendo mais que algo de idêntico a uma fulminação, a um rasgamento, a uma laceração por si próprio – em que ele não é mais, absolutamente mais nada" (LACAN, 1985, p. 288). É neste momento "que ele [Édipo] diz esta frase que eu [Lacan] lhes evocava na última vez – Será que é no momento em que não sou nada que me torno um homem?" (LACAN, 1985, p. 288, grifos do autor).

Conforme Lacan (1985), se esta frase for tirada de seu contexto, deve ser nele recolocada a fim de evitar que tirem daí alguma ilusão, por exemplo, que o termo homem, neste caso, teria qualquer significação. Nas palavras de Lacan (1985, p. 289, grifos do autor):

ele não tem estritamente nenhuma, na medida mesmo em que Édipo atingiu a plena realização da fala dos oráculos, que já designavam seu destino antes mesmo de ele ter nascido. Foi antes de seu nascimento que disseram a seus pais as coisas que faziam ele ter de ser precipitado em direção a seu destino, isto é, exposto pendurado por um pé, logo que tivesse nascido. É a partir deste

ato inicial que ele realiza seu destino. Tudo está, pois, desde então escrito, e realiza-se até o fim, inclusive até que Édipo, através de seu ato, o assumisse. Eu, diz ele, não tenho nada com isto. O povo de Tebas, em sua exaltação, me deu esta mulher como recompensa por eu tê-lo livrado da Esfinge e, este fulano, eu não sabia quem era, eu lhe quebrei a cara, ele estava velho – o que é que eu posso fazer? bati nele um pouco forte, diga-se de passagem que era forçudo.

Édipo, segundo Lacan (1985), aceita seu destino quando se mutila. Contudo, ele já o aceita antes, quando aceitou ser rei. Na qualidade de rei, é ele quem atrai as maldições para a cidade. É "natural", como compreende Lacan (1985, p. 289), que tudo recaia sobre Édipo, se considerarmos, segundo o psicanalista, que ele é o nó central da fala. "Trata-se de saber se ele vai aceitá-lo ou não. Ele pensa, contudo, que é inocente, porém ele o aceita até o fim já que se dilacera. E ele pede que o deixem sentar-se em Colona, no recinto sagrado das Eumênides. Ele assim realiza a fala até o fim" (LACAN, 1985, p. 289).

É justamente no dizer "Será que é no momento em que não sou nada é que me torno um homem?", conforme Lacan (1985, p. 290, grifos do autor), que se inicia o para além do princípio do prazer. Lacan (1985, p. 290) se interroga: "Quando a fala realizou-se completamente, quando a vida de Édipo passou inteiramente para o dentro de seu destino, o que resta a Édipo?" (LACAN, 1985, p. 290). Em Colona, Édipo mostra o drama do destino, "a absoluta ausência de caridade, de fraternidade, do que quer que seja que se refira aos chamados sentimentos humanos" (LACAN, 1985, p. 290).

Para Lacan (1985, p. 292, grifos do autor),

Édipo em Colona, cujo ser se acha todo inteiro na fala formulada por seu destino, presentifica a conjunção da morte e da vida. Ele vive uma vida que é morte, que é morte que está aí exatamente embaixo da vida. É também ai que nos leva o longo texto no qual Freud nos diz – Não creiam que a vida seja uma deusa exaltante que surja para ir dar na mais linda das formas, nem que haja na vida a mais mínima força de aprimoramento e de progresso. A vida é um empolamento, um bolor, ela não se caracteriza por nada a não ser – como outros que Freud também o escreveram – por sua aptidão à morte.

Fazendo menção ao *Édipo em Colona*, Lacan (1985, p. 292) comenta que a vida é isto: "um rodeio obstinado, em si mesmo transitório e caduco, e desprovido de significação". A teoria formulada por Freud, segundo Lacan (1985), parece, até certo ponto, explicar tudo, inclusive a morte, no campo de uma economia libidinal fechada, "regulada pelo princípio do prazer e a volta ao equilíbrio, que comporta relações de objeto definidas" (LACAN, 185, p. 292). Em suas palavras:

A coalescência da libido com atividades que lhe são aparente contrárias, a agressividade por exemplo, fica por conta da identificação imaginária. Ao invés de partir a cabeça do outro, que se acha diante dele, o sujeito se identifica, e volta contra si próprio, esta doce agressividade, concebida como uma relação libidinal de objeto, e fundamentada naquilo que se chama de instintos do cu, isto é, as precisões de ordem e de harmonia. Tem-se de comer – quando o guarda-comidas está vazio, papa-se o semelhante. A aventura libidinal se acha aí objetivada na ordem do vivente, e supõe-se que os comportamentos dos sujeitos, a interagressividade deles, estão condicionados e são explicáveis por um desejo fundamentalmente adequado ao seu objeto (LACAN, 1985, p. 292).

Lacan (1985) ensina que a significação de *Além do princípio do prazer* é que a explicação da vida e da morte, por uma economia libidinal fechada, não é bastante. O masoquismo não é um sadismo inverso e a agressividade não pode ser explicada apenas no plano da identificação imaginária. Freud (1920 [1975), segundo Lacan (1985), nos instrui com o masoquismo primordial que "a derradeira palavra da vida, quando ela foi desapossada de sua fala, só pode ser a maldição derradeira que se expressa no fim de *Édipo em Colona*" (LACAN, 1985, p. 292). A vida, como explica Lacan (1985), não quer sarar da "realização do sujeito por uma fala que vem de alhures e que atravessa" (LACAN, 1985, p.293).

Segundo Lacan (1988, p.158), nos referimos à pulsão "na medida em que é no nível da pulsão que o estado de satisfação deve ser ratificado". A satisfação, em conformidade com o psicanalista, é paradoxal. Quando se atenta a ela, percebe-se que entra em jogo algo novo, a categoria do impossível. Conforme Lacan (1988), a

satisfação é, no fundamento das concepções freudianas, radical. "O caminho do sujeito – para pronunciar aqui o termo em relação ao qual, só, pode situar-se a satisfação – o caminho do sujeito passa entre duas muralhas do impossível" (LACAN, 1988, p. 158).

O impossível, se tomá-lo pela negação que é, conforme Lacan (1988), uma das formas de abordar o conceito, é o contrário do possível. Nesse sentido, para o autor, uma definição para o impossível é o real. Para Lacan (1988, p. 159), "o real é o choque, é o fato de que isso não se arranja imediatamente, como quer a mão que se estende para os objetos exteriores. Mas penso que trata-se [sic] aí de uma concepção inteiramente ilusória e reduzida do pensamento de Freud sobre este ponto". O real pode ser distinguido "por sua separação do campo do princípio do prazer, por sua dessexualização, pelo fato de sua economia, em seguida, adiante de algo novo, que é impossível" (LACAN, 1988, p. 159).

Ao abordar sobre a pulsão escópica<sup>3</sup>, mais precisamente sobre o olhar do objeto perdido e encontrado repentinamente pela introdução do outro, Lacan (1988) afirma que o que se procura não é o falo, mas sua ausência. "O que se olha é aquilo que não se pode ver. Se, graças à introdução do outro, a estrutura da pulsão aparece, ela só se completa verdadeiramente em sua forma invertida, em sua forma de retorno, que é a verdadeira pulsão ativa" (LACAN, 1988, p. 173). Em seu exibicionismo, o que é visado pelo sujeito é o que se realiza no outro. "A visada verdadeira do desejo, é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação em cena. Não é apenas a vitima que está envolvida no exibicionismo, é a vitima enquanto que referida a um outro que a olha" (LACAN, 1988, p. 173).

<sup>3</sup> Segundo Hassan (2008), Freud em suas teorizações sobre as pulsões, trata da pulsão escópica, contudo sem nomeá-la. O responsável por atribuir este nome é Lacan, que segue em direção "[...] à discussão sobre a 'satisfação' pulsional inerente ao seu objeto, o 'olha'" (HASSAN, 2008, p. 2, destaques da autora). No *Seminário XI*, Hassan (2008) afirma que, para Lacan, o sujeito é "'objetado', 'nadificado' pelo comando do olhar localizado fora. Ao mesmo tempo, é o olhar como objeto real, causa da divisão do sujeito e da 'repetição'" (HASSAN, 2008, p. 2, destaques da autora). Lacan, conforme a autora, avança pela brecha aberta desde Kant, Husserl, Sartre e Merleau-Ponty, "importando os elementos que precisa para a articulação do olhar com objeto 'a'" (HASSAN, 2008, p. 2, destaque da autora). É válido lembrar, de acordo com a autora, que o escopo é como objeto ou branco a que se olha com intenção.

#### SUSPENSE: EM CENA, BEATRIZ

Após esse movimento teórico, pelo qual busquei observar o corpo do sujeito, que é constituído na relação com o outro/Outro<sup>4</sup>, com o impossível, por desejos e impulsos, na sequência me debruçarei sobre alguns *frames* recortados do quarto episódio da minissérie *Justiça* (2016), procurando observar a(s) maneira(s) como a personagem Beatriz se relaciona com seu corpo (*não*)dançante.

Em tal episódio é apresentado o caso da bailarina Beatriz que, após ser atropelada na noite da estreia do espetáculo *Suspense*, fica tetraplégica, devido a fraturas na coluna. Por não conseguir lidar com a perda dos movimentos que a permitiam dançar – modo pelo qual interagia com o mundo –, Beatriz decide pôr um fim em sua vida, por considerar que já não estava mais viva. Submete-se, assim, à eutanásia com a ajuda de seu marido Maurício que, mesmo sofrendo a antecipação do viver a perda de quem ama, atende ao pedido da esposa.

O conjunto de imagens e de recortes verbais que compõem o frame 1 apresenta os minutos que antecedem a morte de Beatriz. Em tal momento, a bailarina expressou-se sobre a atual condição de seu corpo (tetraplégico), bem como sobre sua "morte", mesmo estando viva. Segundo o dizer da própria personagem, devido ao acidente, ela considera estar morta por se sentir privada de sentir/movimentar seu corpo, seja em momentos nos quais seus pés tocam o chão, o ar, num fluxo contínuo de movimentos que significam a maneira como ela entende o mundo, isto é, pela dança, ou, ainda, por não sentir o toque das mãos de Maurício (seu marido) em seu corpo.

<sup>4</sup> Conforme Quinet (2012), não existe sujeito sem o outro. O pequeno outro, segundo o autor, o semelhante/igual/rival, encontra-se no par do estádio do espelho, sendo este, registro do imaginário. O eu e o outro datam do *estádio do espelho*. Já o grande Outro – discurso do inconsciente –, se manifesta nos lapsos, sintomas e chistes que, por ser da ordem do simbólico, é tecido de linguagem. O discurso do inconsciente (Outro) nunca está ausente na relação do sujeito com seu semelhante (outro).

## Quadro de frames 1



Recorte verbal oral dos últimos momentos de vida da bailarina.

**Beatriz:** Faz aqui no meu rosto? No corpo eu não sinto nada. **Maurício:** Por mim eu nunca faria uma coisa dessas. Não faria.

Beatriz: Eu sei. Você está fazendo por mim.

Maurício: E se eu me arrepender? E se eu não conseguir viver

sem você? Uhm?

Beatriz: Eu não estou mais aqui... Maurício?

Maurício: Uhm.

Beatriz: Vem aqui. Não importa o que os outros vão dizer.

Maurício: Meu medo não é dos outros.

**Beatriz**: Coloca o celular para gravar. Eu sou Beatriz Vieira. Hoje é dia 28 de junho de 2009. Eu pedi para o meu marido me matar. Maurício não é um assassino. Ele é inocente, a escolha foi minha. Eu admiro muito as pessoas que conseguem passar por isso e seguir em frente, mas... [choro] eu já estou morta. E não foi o acidente que me deixou assim. O acidente foi eu não ter morrido.

Não julguem meu marido. Ele está me salvando. Ai.

Maurício: Amor... ainda dá tempo de desistir.

Beatriz: A gente não tem motivo para isso.

Maurício: Você não vai sentir dor. Só um pouco de sono.

Beatriz: Obrigada! Te amo.

Maurício: Eu vou te amar para sempre! [choro]. Vou te amar

para sempre!



Ao pedir para Maurício gravar seu depoimento, no qual argumenta sobre sua vontade de morrer, Beatriz sinaliza já estar morta e que não foi o acidente que a deixou assim, mas que o acidente foi ela não ter morrido.

Como apresentado na seção anterior, com base em Lacan (1985), as pulsões de vida e morte estão imbricadas, ou seja, uma constitui a outra. Conforme Maliska (2017, p. 99),

o importante é que há, com isso, a inscrição da morte na pulsão, não se tratando tão somente do princípio vital. Em verdade, pelo caráter parcial da pulsão, pela sua satisfação parcial, pode-se dizer que toda pulsão é de morte, pois a sua parcialidade mostra a faceta da morte. O que faz Lacan (1964 [1988, p. 194]) dizer que: "Toda pulsão sendo, por sua essência de pulsão, pulsão parcial, [...] é fundamentalmente pulsão de morte, e representa em si mesma a parte da morte no vivo sexuado". Em outras palavras, pode-se dizer que toda pulsão é parcial e essa parcialidade representa a morte presente no sujeito sexuado.

Para Maliska (2017, p. 99), a morte, neste contexto, não é necessariamente o fim da vida, mas a perda, "que se experiencia ao longo da vida". A imortalidade, por outro lado, "é a ausência do desgaste, da dor, da perda e, ao mesmo tempo, a ausência da sensação de alívio de dor, ausência da sensação de perder algo e consequentemente ter algo" (MALISKA, 2017, p. 99).

Ao afirmar já estar morta, Beatriz se coloca justamente neste lugar de morte pela perda de algo que a significava como sujeito dançante, ou seja, os movimentos de seu corpo. Assim, ao pedir para pôr um fim à sua *não*-vida, Beatriz percebe que possuía algo que a colocava num movimento constante que constituía sua vida, isto é, seu corpo dançante.

Na perspectiva do discurso, como nos ensina Ferreira (2013a), o corpo é um dispositivo de visualização das circunstâncias, historicidade e cultura que o constituem. "Trata-se de um corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível" (FERREIRA, 2013a, p. 78). Nesses movimentos pa-

radoxais imprevisíveis que insistem em se simbolizar, conforme a autora, o sujeito se inscreve na dimensão do impossível, ou seja, na dimensão do real.

A segunda sequência de *frames* selecionada para esta análise, que é anterior, em termos cronológicos, ao desencadeamento dos fatos da história que culmina com a eutanásia de Beatriz e a prisão de Maurício, mostra a impossibilidade de Beatriz se recuperar do acidente. Em outras palavras, este conjunto apresenta o momento em que a Maurício e Beatriz descobrem sobre a condição atual dela (tetraplégica), considerada pelo diagnóstico médico como irreversível. Pela explicação médica, no acidente, Beatriz teve a coluna fraturada, deslocada, seccionando a medula espinal. Tal explicação verbal, também, pode ser observada visualmente no quadro de imagens pelo exame que o médico e Maurício observam.

## Quadro de frames 2



Recorte verbal escrito da descoberta da tetraplegia de Beatriz:

Beatriz: E não existe nenhuma chance de eu ficar boa?

Maurício: Não.

Beatriz: então... a gente só tem um jeito.

Maurício: Que jeito?

Beatriz: Se eu não posso dançar... acabou. Entende o que eu es-

tou falando?

Maurício: Não. Nem pensar! Se é disso que você está falando, você nem começa. Nem pensar. Olha, nem termina. Nem pensar! De jeito nenhum! De jeito nenhum! De jeito nenhum! Beatriz: Eu to aqui... e não tenho mais o meu corpo. Maurício, você me conhece melhor do que ninguém. Você acha que eu vou conseguir viver assim?

Ao descobrir que não poderá mais dançar, Beatriz sinaliza que "acabou", que ela não possui mais seu corpo, e, por não o possuir, não conseguirá mais viver. No decorrer da fala da personagem, pode-se notar o instinto de agressividade – teorizado por Freud (1974), em *O mal-estar na civilização* – que a civilização busca controlar e reprimir. No caso em questão nesta análise, este instinto de agressividade é contra si e ocasionado pelo acidente que a deixa tetraplégica. Este acidente faz surgir um mal-estar no relacionamento da bailarina com a forma como ela se significa e se relaciona com o mundo.

A civilização, como explica Freud (1974), impõe sacrifícios grandes não apenas à sexualidade do homem, mas, também, à sua agressividade. Nas palavras de Freud, "o homem primitivo se acha em situação melhor, sem conhecer restrições de instinto. Em contrapartida, suas perspectivas de desfrutar dessa felicidade, por qualquer período de tempo, eram muito tênues". Assim, "o homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança" (FREUD, 1974, p. 137).

Na década de 1930, no pós-Primeira Guerra Mundial e quebra da bolsa de 1929, Freud (1974, p. 137, 138) argumenta em *O mal-estar na civilização*:

Quando, com toda justiça, consideramos falho o presente estado de nossa civilização, por atender de forma tão inadequada às nossas exigências de um plano de vida que nos torne felizes, e por permitir a existência de tanto sofrimento, que provavelmente poderia ser evitado; quando, com crítica impiedosa, tentamos pôr à mostra as raízes de sua imperfeição, estamos indubitavelmente exercendo um direto justo, e não nos mostrando inimigos da civilização. Podemos esperar efetuar, gradativamente, em nossa civilização alterações tais que satisfaçam melhor nossas necessidades e escapem à nossas críticas. Mas talvez possamos também nos familiarizar com a idéia [sic] de existirem dificuldades, ligadas à natureza da civilização, que não se submeterão a qualquer tentativa de reforma. Além e acima das tarefas de restringir os instintos, para as quais estamos preparados, reinvindica nossa atenção o perigo de um estado de coisas que poderia ser chamado de 'pobreza psicológica dos grupos'. Esse perigo é mais ameaçador onde os vínculos de uma sociedade são principalmente construídos pelas identificações dos seus membros uns com os outros, enquanto indivíduos do tipo de um líder não adquirem a importância que lhes deveria caber na formação de um grupo.

O ato de colocar fim à própria vida é tido pela personagem como necessário para colocar fim ao sofrimento de seu corpo *não*-dançante. A civilização, se partirmos de Freud (1974), busca restringir este instinto de agressividade não apenas contra o outro, mas também contra si. Por mais que os sujeitos procurem maneiras para escapar destas restrições, a civilização não aceitaria essas tentativas, seja religiosa ou juridicamente, no caso da eutanásia.

Se considerarmos a prática da eutanásia no contexto brasileiro no qual a minissérie *Justiça* se insere, observaremos, segundo Martins (2010), que, pelo Código Penal, a eutanásia é tipificada como homicídio. Citando o art. 121, o advogado afirma que matar alguém pode ter como pena "reclusão de seis a vinte anos" (BRASIL, s.d, apud MARTINS 2010, online). A morte assistida, conforme o autor, respaldado no código citado anteriormente, é considerada como induzimento, instigação ou auxílio ao suicídio. Pelo art. 122 do Código Penal, "induzir ou instigar alguém a suicidar-se ou prestar-lhe auxílio para que o faça: Pena – reclusão, de dois a seis anos, se o suicídio se consuma; ou reclusão, de um a três anos, se da tentativa de suicídio resulta lesão corporal de natureza grave" (BRASIL, s.d, apud MARTINS 2010, online).

Em 2010, Martins chamava a atenção para o fato de o projeto de lei 126/96, formulado em 1995, e destinado à regulamentação da eutanásia, estar tramitando no Congresso. Este projeto prevê

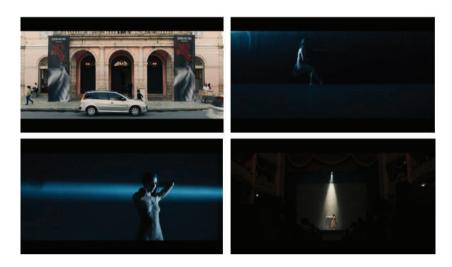
"a possibilidade de se praticar a eutanásia mediante a autorização do paciente e aprovação de uma junta composta por cinco médicos" (MARTINS, 2010, online). Pela via judicial, parentes poderão requerer a eutanásia. Mais de 20 anos após sua formulação, conforme Gianello e Winck (2017), este projeto de lei continua tramitando no Congresso Nacional. No entanto, em todos esses anos, ele nunca foi colocado em votação.

A morte de Beatriz, via eutanásia, pelo seu marido Maurício – por mais que ela tenha gravado um depoimento sinalizando ter pedido a ele para pôr um fim à sua "morte em vida", e assim "escapar" de seu sofrimento, –, foi considerada, pela lei, crime contra a vida. Este crime, como é narrado no decorrer da minissérie, resulta em sete anos de prisão para Maurício.

Se observarmos, pelos pressupostos da teoria freudiana, o que é previsto pelo Código Penal, como também pelo posicionamento religioso sobre a eutanásia, se notará um movimento de "farás tudo para que o outro viva" (FUKS, 2003, p. 62). Esta postura com e pela vida, segundo Fuks (2003, p. 62), "liga o freudismo ao pacifismo. Se houver um lugar para psicanálise na cultura, será o de convocar a responsabilidade do sujeito outro e pelo Outro".

O terceiro conjunto de *frames* é organizado acerca de *Suspense*, espetáculo que estreou na noite em que Beatriz sofreu o acidente. Tal recorte mostra, justamente, a relação de Beatriz com seu corpo e com a linguagem que a significa como sujeito (a dança), ao mesmo tempo em que ela significa tal linguagem. Nesse processo, podemos afirmar, com base em Ferreira (2013a, p. 78), que estamos falando de um corpo que olha e é olhado, de um corpo "que se expõe ao olhar do outro", como se pode observar no grupamento a seguir:

## Quadro de frames 3



Recorte verbal escrito do dia da estreia de Suspense:

**Beatriz**: Você acha que vai conseguir chegar para a estreia? **Maurício**: É claro, que eu vou conseguir chegar. Eu vou estar

aqui não importa o que aconteça. Hoje é seu dia.

Beatriz: Eu te amo.

Maurício: Também te amo!

No e pelo se expor ao olhar do(s) outro(s) – seja ao olhar de seu marido, ao questionar sobre ele estar ou não na estreia de *Suspense*, como também ao olhar do público que vai assistir ao espetáculo, bem como por esperar os aplausos ao final da apresentação, e por agradecer aos envolvidos no processo de criação de *Suspense* – funciona, conforme Pêcheux, (2014), uma série de formações imaginárias "que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro" (PÊCHEUX, 2014, p. 82). Nesse processo, conforme o autor, "[...] existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações)" (PÊCHEUX, 2014, p. 82, grifos do autor).

Ao abordar sobre os processos de criação na dança contemporânea, Lacince e Nóbrega (2010), citando Valéry (1980), afirmam que o corpo, quando está em movimento, instala um modo de "ser no mundo". Esta é a noção que, segundo as autoras, sustenta a teoria de Valéry (1980) dos quatro corpos. O primeiro deles corresponde à relação que temos conosco mesmo. "É o corpo biológico, aquele da boa ou má saúde, que somente percebemos em situação de sofrimento e ruptura biológica da ação cotidiana" (LACINCE; NÓBREGA, 2010, p. 250). Já o segundo corpo é o que os outros veem, "mesmo sendo estranho para mim, posso vê-lo. Eu e meu duplo". Este corpo "tem uma forma exterior ao nosso ser, base de nossas ações e que eu o represento à minha maneira. O movimento desse segundo corpo pode ficar preso na esfera da utilidade e da fisicalidade, condenado a [sic] labuta na repetição de seu ser físico" (LACINCE; NÓBREGA, 2010, p. 250). O terceiro corpo é o dos cientistas e dos processos de abstração. Em outras palavras, o corpo racional. O último corpo refere-se à corporeidade, "centro que possibilita se introduzir o tempo e o espaço, as forças, as resistências, as influências ambientais, caracterizando o diálogo na ação e no pensamento, como podemos perceber nos processos de criação artística" (LACINCE; NÓBREGA, 2010, p. 250).

Nesse sentido, a corporeidade é uma maneira de se "apropriar do corpo e realizar transformações dinâmicas do espaço, do tempo, da energia criativa. A coreografia contemporânea apresenta-se então como uma seqüência [sic] de metamorfoses, organizando possibilidades de ação que cada ser humano tem com o espaço" (LACINCE; NÓBREGA, 2010, p. 251).

Esse processo de corporeidade que as autoras abordam é uma das maneiras possíveis de se pensar o processo de criação da dança contemporânea que constitui o corpo dançante de Beatriz. Contudo, discursivamente, na dança, como nas demais linguagens, o sujeito se inscreve, conforme Mariani (2017, p. 37), retomando Orlandi (1995), em redes de memórias e de esquecimentos, produzindo sentidos que deslizam e se enlaçam com o silêncio, seja por necessidade de rompê-lo/recortá-lo para significar, ou por-

que, "ao falar, silenciará, necessariamente, muitas redes de significação outras, seja, por fim, porque o silêncio de forma inexorável atravessa as palavras ditas".

Para significar, conforme Mariani (2017, p. 37), com base em Pêcheux (1975), uma condição é o imaginário linguístico<sup>5</sup>, em torno do qual "o sujeito sintomaticamente se tornou falante". Dessa maneira, para a autora, "sujeito e sentido se constituem e são articulados sob o efeito da movência dos significantes" (MARIANI, 2017, p. 37). O sentido nunca é único e no dizer existe sempre a possibilidade da falha. Ao mesmo tempo, para a pesquisadora, nos processos de significação não se diz tudo, porque existe um impossível que faz parte da língua. Assim, "nem tudo pode ser dito e nem todas as significações são possíveis" (MARIANI, 2017, p. 37). Retomando Lacan, Mariani (2017) afirma que, em Psicanálise, a noção de real está articulada ao impossível, à não totalidade, à falta.

O real aponta para um ponto de não recobrimento do sujeito e da linguagem, do sujeito e dos sentidos, aponta para o que escapa à possibilidade de ser simbolizado, não sendo suscetível à significação, mas permanece produzindo efeitos. "O real em Lacan não é uma esfera pré-discursiva da qual o simbólico poderia aproximar-se ou distanciar-se, ao contrário, é efeito do próprio simbólico, como aquilo que o simbólico expulsa para adquirir consistência. O real é pleno, sem fissura, irrepresentável inominável" (MARIANI; BALDINI, 2014, p. 186, apud MARIANI, 2017, p. 38)

A composição cênica, conforme Becker (2007), possui um processo que se aproxima da narrativa produzida pela escuta psicanalítica na clínica. "Não há, com isso, a intenção de propor uma clínica do artista ou das obras de arte, mas sim, poder escutar o sujeito contemporâneo, do qual nossa clínica é composta, com aqueles cuja palavra é também corpórea, e cujo corpo também

<sup>5</sup> Mariani (2003), retomando um trecho do *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, afirma que o imaginário linguístico (corpo verbal) é o lugar onde se materializa "a rede de paráfrases e reformulações característica de uma formação discursiva" (MARIANI, 2003, p. 56). Nesse corpo verbal, que resulta do funcionamento do esquecimento número 2 que encobre o esquecimento número 1, "encontram-se os efeitos do inconsciente e da ideologia na constituição do sujeito simbólico" (MARIANI, 2003, p. 56).

compõe narrativas" (BECKER, 2002, p. 5). A riqueza do processo da dança contemporânea, segundo a autora, está principalmente na possibilidade de olhar a linguagem presente. "O que é falado, não se pode ver, mas se pode olhar, pois o corpo que fala não reproduz o que se diz, ele interpreta" (BECKER, 2002, p. 6).

O que se encontra em jogo na dança contemporânea, segundo Becker (2007), não é uma ideia, mas o próprio sujeito. Um sujeito entregue ao processo constante do refazer-se, de ser outro propriamente, de se fazer cada vez um novo romance, conforme Rita Kehl (2001) – citada por Becker (2007) –, quando caracterizava o sujeito da contemporaneidade. O processo do dançar e falar, de narrar a si próprio pelo corpo e pela palavra, como afirma Becker (2007), ao analisar o processo de criação de um espetáculo do Grupo *Meme*, inspirado na composição artística de Marcel Duchamp *A noiva despida de seus celibatários*, busca reduzir a distância entre um (eu) e outro.

O processo de construção da composição cênica que a aproxima da escuta psicanalítica, como sinalizado por Becker (2007), também a aproxima da escuta/da observação do mínimo que é constitutivo da grandeza, que realizamos na perspectiva do discurso, em que o corpo narra ao mesmo tempo em que é narrado, significa enquanto é significado. Nesse contexto, os sentidos do ser bailarina, de ter um corpo que se compõe a partir dos movimentos no espaço, podem ser observados em outras vivências da personagem Beatriz, que extrapolam os limites físicos do palco, do teatro, como se pode notar no conjunto de *frames* a seguir.

## Quadro de frames 4



Recorte verbal escrito de uma cena íntima na casa do casal:

Maurício: Você tem a boca mais bonita que existe. Esses peiti-

nhos são lindos demais!

Beatriz: A minha perna, você gosta?

**Maurício**: Eu amo suas duas pernas. Esses pezinhos? Esses pezinhos! Sinto os calinhos... e os dedos tudo tortos de tanto dançar...

Eu amo!

Beatriz: Ai amor, você não existe!

O ser bailarina, como pode ser observado nesse conjunto de *frames*, extrapola a profissão da personagem Beatriz, significando também a maneira como ela vivencia/experiencia as demais situações de seu cotidiano como, por exemplo, estar em sua casa com seu marido. A casa, segundo Bachelard (1978), é o nosso canto no mundo, ou ainda, nosso primeiro universo. Ela, de acordo com o autor, abriga o devaneio, protege o sonhador, permitindo-lhe sonhar em paz. O espaço casa, para o autor, é um corpo de imagens que fornece ao homem razões ou ilusões de estabilidade.

Em sua relação com o universo, a casa é, conforme Bachelard (1978), com efeito, à primeira vista, um objeto rígido e geométrico. Ela é construída por sólidos talhados e vigas encaixadas. O fio

de seu prumo deixou-lhe a marca de seu equilíbrio, de sua sabedoria. Este objeto deveria ser resistente a metáforas que acolhem o corpo humano. Contudo, "a transposição ao humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade" (BACHELARD, 1978, p. 228).

O espaço casa, na minissérie, é significado por Beatriz como uma continuidade do palco, em que, por meio do seu corpo dançante, desenha este espaço pela maneira como o compreende, e como constrói a relação com outros sujeitos, isto é, pelo dançar, ou ainda, pelo experienciar os movimentos do corpo. Ao mesmo tempo, seu corpo também é significado<sup>6</sup> por sua profissão, como é possível notar no dizer de Maurício, que salienta algumas características do corpo (biológico) de Beatriz, que carrega marcas do exercer uma profissão que possui relação direta com o movimento, a dança.

Neste conjunto de *frames*, se consideramos o espaço casa a partir dos três golpes<sup>7</sup> ao narcisismo dos homens, em conformida-

<sup>6</sup> Conforme Orlandi (1996, p. 28) "ao falar, ao significar, eu me significo". Nesse processo, retorna a noção de ideologia, juntamente à ideia de movimento. Na teoria do discurso, sujeito e sentido não podem ser tratados como existentes em si, "pois é pelo efeito ideológico elementar que funciona, como se eles já estivessem sempre lá" (ORLANDI, 1996, p. 28). 7 A psicanálise, de acordo com Rivera (2014), é um âmbito de reflexão que põe o sujeito para fora de si. Conforme Freud (1976b, p. 174), o "narcisismo universal dos homens" sofreu três "severos golpes" pelas pesquisas científicas. São elas: O golpe cosmológico, associado em nossas mentes ao nome de Copérnico, no século XVI. Contudo, "[...] os pitagóricos haviam lançado dúvidas sobre a posição privilegiada da Terra, e, no século III a.C., Aristarco de Samos havia declarado que a terra era muito menor que o sol e movia-se ao redor deste corpo celeste" (FREUD, 1976b, p. 174). O segundo golpe é o biológico, que é associado às pesquisas de Charles Darwin e seus colaboradores. Para estes pesquisadores, segundo Freud (1976, p. 175), "o homem não é um ser diferente dos animais, ou superior a eles; ele próprio tem ascendência animal, relacionando-se mais estreitamente com algumas espécies, e mais distanciadamente com outras". Já o terceiro golpe é de natureza psicológica. Este golpe ao ego, conforme Freud (1976b, p. 178), é constituído por duas descobertas. Primeiro, "[...] a vida de nossos instintos sexuais não pode ser domada [...]" e segundo, "[...] os processos mentais são, em si, inconscientes e só atingem o ego e se submetem ao seu controle por meio de percepções incompletas e de pouca confiança [...]". Em outras palavras, "[...] o ego não é senhor de sua casa" (FREUD, 1976b, p. 178, grifos do autor). Fazendo referência à frase lapidar do fundador da psicanálise, "o eu não é mais senhor em sua própria casa", Rivera (2014) afirma que o eu talvez nem possua mais casa, pois o inconsciente o desaloja. Nesse sentido, citando "A casa é o corpo e o corpo é a casa?", de Lygia Clark, a psicanalista interrogase se o corpo do sujeito seria sua casa e se sua casa seria seu corpo. A este questionamento a autora responde que não, pois "no corpo o sujeito está um tanto desconfortável. Não há coincidência entre eu e meu corpo" (RIVERA, 2014, p. 23). É isso, segundo a autora, que na linguagem comum é frisado todos os dias, quando afirmamos "'tenho um corpo', mais do que

de com os escritos de Freud (1976b), notaremos que algo sempre escapa ao controle e às ideias do sujeito, pois este possui apenas percepções incompletas de sua morada e do mundo. Nesse sentido, o corpo, consonante com Rivera (2014), é um espaço transitório e imprevisível, que é constituído (também) por condições exteriores que o sujeito não consegue controlar. As características do corpo biológico de Beatriz frisadas por Maurício, por exemplo, para além de uma profissão, (de)marcam também a transitoriedade de um corpo que se faz arte em sua interação com o mundo e com os outros sujeitos. Conforme Paludo (2007), o corpo é matéria ágil e frágil, carregada de memórias; ele é "presença que comporta limites" (PALUDO, 2007, p. 12). A cada instante estamos, segundo a autora, no limar da existência, "entre o existir e o 'de repente' não estar mais aqui - embora esqueçamos disso" (PALUDO, 2007, p. 12, destaque da autora). Contudo, ressalta a autora, a dança nos faz lembrar. Ela é uma forma efêmera que existe no momento em que o bailarino realiza a performance, e os espectadores, simultaneamente, interagem com suas recepções ao que está sendo feito.

Este corpo-casa, golpeado pelas pesquisas científicas, mostra que não somos senhores de nossa casa, pois nossas percepções, a maneira como entendemos nossa casa, o mundo, os sentidos que produzimos nele, e a forma com que ele produz sentidos em nós, são sempre limitadas, parciais e afetadas por condições sócio-históricas e ideológicas.

Para a dança e o teatro, segundo Rossini (2007, p. 28), "o corpo é a origem do movimento, é a partir do corpo que todo o espaço é articulado. O gesto que surge espontaneamente é repetido até a justa medida desejada". Contudo, a precisão para repetir os mesmos movimentos todas as noites, repetição exigida quase sempre pelo teatro e pela dança, não retiram da ação sua natureza efêmera, sua constante novidade. "O movimento do corpo, por

<sup>&#</sup>x27;sou um corpo'" (RIVERA, 2014, p. 23 destaques da pesquisadora). No espaço, essa "casa" abre-se à imprevisibilidade, ao nomadismo, ao trânsito que é o contrário da ideia de algo fixo e assegurador. Fazendo menção a um trecho de Clark, Rivera (2014, p. 23) afirma que "[...] o espaço vivido impinge ao sujeito que deve ser tomada a afirmação de Freud de que a primeira casa do homem, sua única legítima casa, absolutamente asseguradora mas de saída perdida, seria o ventre materno".

mais preciso e planejado, nunca é exatamente o mesmo, está sempre se dissipando no tempo e no espaço, para ser reinventado a cada nova apresentação" (ROSSINI, 2007, p. 28). Na minissérie, o corpo dançante de Beatriz se reinventa a cada passo dado por ela, a cada giro, a cada movimento no mundo. Cada um desses movimentos, assim com o dizer, em conformidade com Marini (2003, p.60), ao retomar Pêcheux (1981), é inscrito na ideologia, ou seja, "[...] nas representações imaginárias que os sujeitos constituem face às suas condições materiais de existência, representações essas que vão se naturalizando na história".

#### UM PERCURSO IN-CONCLUSO

No decorrer deste *per*-curso teórico-analítico sobre o corpo (*não*) dançante que é atravessado em sua constituição por desejos, impulsos, pulsões de vida e morte, objetivou-se analisar, pela composição audiovisual de *Justiça* a(s), forma(s) com que as pulsões de vida e morte são fiadas discursivamente na maneira com que Beatriz se relaciona com seu corpo dançante e não-dançante.

Na busca por entender este fiar discursivo, pude observar o imbricamento das pulsões de vida e das pulsões de morte, principalmente no que se refere à morte de Beatriz, mesmo ainda estando viva, morte esta ocasionada pela perda dos movimentos de seu corpo causada pela tetraplegia. A pulsão de vida, segundo Maliska (2017, p. 103), "é uma força que busca a fusão, mas também acaba encontrando o aniquilamento da vida, pois buscar a todo momento a fusão e a intensidade máxima do prazer é uma aniquilação da vida, na medida em que não há separação e o corte; algo que é tarefa da pulsão de morte". Nesse sentido, "a satisfação completa, a ausência total de tensão, é a morte ou a busca por esta satisfação completa, uma vez que essa é impossível, pode levar o sujeito à morte" (MALISKA, 2017, p. 104).

No curso da análise discursiva, do batimento entre as pulsões de vida e morte, notou-se que a morte, para a bailarina, ocorreu mesmo ela estando viva, pois para Beatriz, que se significava na medida em que era significada pelo ser dançante, perder os movimentos biológicos de seu corpo, que a permitiam a busca pelo "prazer" de construir o espaço-palco no e pelo dançar, seja no palco ou fora de dele, fez com que ela procurasse colocar um fim ao seu sofrimento por possuir um corpo não mais dançante. Nesse processo, retorna *in*conscientemente um instinto de agressividade contra si, instinto este que, por mais que a civilização, com suas leis, busque restringir, algo sempre escapa ao seu "controle" e se materializa em práticas como, por exemplo, a eutanásia.

#### REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. A filosofia do não; o novo espírito científico; a poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 182-354.

BECKER, Ângela Lângaro. Narrar, subjetivar, dançar. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 154, p. 3-9, jan. 2007. Disponível em:<a href="http://www.appoa.com.br/correio\_appoa/corpo-em-movimento/505">http://www.appoa.com.br/correio\_appoa/corpo-em-movimento/505</a>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

CAMPOS, Luciene Jung de; NECKEL, Nádia. Olhares táteis: corpo atravessado, o sujeito que resta. In: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans (Orgs.). **Análise do discurso e sua história**: avanços e perspectivas. Campinas: Pontes, 2016. p. 165-179

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O corpo como materialidade discursiva. **Redisco**, Vitória da Conquista, n. 1, p. 77-82, jan.-jun. 2013a. Disponível em:<a href="http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/view/1996/1723">http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/view/1996/1723</a>> Acesso em: 20 jan. 2018.

acontecimento do discurso no Brasil. Campinas: Mercado das Letras, 2013	вb.
Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro; MITTMANN, Solange (Orgs.).	O
Discurso, arte e sujeito e a tessitura da linguagem. In: INDURSKY,	

FUKS, Betty Bernardo. Freud e a cultura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). **Edição** *standard* **brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI p. 74-171.

Além do princípio do prazer.	In: In: SALOMAO, Jayme (Dir.).
Edição <i>standard</i> brasileira das obras	psicológicas completas de Sigmund
F <b>reud</b> . Rio de Janeiro: Imago, 1975. v.	XXIII p.13-85.

\_\_\_\_\_. O ego e o id. In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). Edição standard

<b>brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud</b> . Rio de Janeiro: Imago, 1976a. v. XIX p. 12-89.
Uma dificuldade no caminho da psicanálise: In: SALOMÃO, Jayme (Dir.). <b>Edição</b> <i>standard</i> <b>brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud</b> . Rio de Janeiro: Imago, 1976b. v. XVII p.171-179.
GIANELLO, Matheus Candiago; WINCK, Daniela Ries. A eutanásia e sua legislação no Brasil e no mundo. <b>Anuário pesquisa e extensão Unoesc Videira</b> , Joaçaba, v.2, p. 1-15, 2017. Disponível em <a href="https://editora.unoesc.edu.br/index.php/apeuv/article/view/13949/7309">https://editora.unoesc.edu.br/index.php/apeuv/article/view/13949/7309</a> >. Acesso em: 20 ago. 2018.
HASSAN, Sara Helena. Pintores e poetas no roteiro da pulsão escópica – anotações preliminares. <b>Caligrama</b> , São Paulo, v. 4, p. 1-7, 2008. Disponível em: <a href="https://www.revista.usp.br/caligrama/article/download/68014/70584">https://www.revista.usp.br/caligrama/article/download/68014/70584</a> >. Acesso em: 27 set. 2018.
JUSTIÇA. Direção: Luisa Lima; Walter Carvalho; Marcus Figueiredo; Isabela Teixeira. Direção artística: José Luiz Vallamarim. Roteiro: Manuela Dias. Brasil: Rede Globo de Televisão, 2016. 6 DVDs (15 h).
LACAN, Jacques. <b>O seminário, livro 2</b> : o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
<b>O seminário, livro 11</b> : os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
O estádio do espelho como formador da função do Eu. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). <b>Um mapa da ideologia</b> . Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 97-103.
LACINCE, Nelly; NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. Corpo, dança e criação: conceitos e, movimento. <b>Movimento</b> , Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 241-258, jul./set. 2010. Disponível em: < http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/10678/10018>. Acesso em: 13 fev. 2018.
MALISKA, Maurício Eugênio. <b>Gozo(s)</b> : do sintoma ao <i>sinthome</i> . Campinas: Pontes, 2017.
MARIANI, Bethania. Subjetividade e imaginário lingüístico. In: <b>Linguagem em (Dis)curso</b> , Tubarão - Ed. da UNISUL, v. 3, p. 55-72, 2003. Disponível em <a href="http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0303/030304.pdf">http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0303/030304.pdf</a> >. Acesso em: 30 abr. 2017.
(In)dizível, (in)dizível, in(dizível), in(visível): linguística, análise de discurso, psicanálise. In: MARINI, Bethania; MOREIRA, Carla Barbosa; DIAS, Juciele Pereira; BECK, Maurício (Orgs.). <b>Indizível, imperceptível e ininteligível</b> : o sujeito contemporâneo e seus arquivos. Niterói: Eduff, 2017. p. 31-47

MARTINS, Marcio Sampaio Mesquita. Direito à morte digna: eutanásia e morte assistida. In: **Âmbito jurídico**, Rio Grande, XIII, n. 83, dez. 2010. Disponível em:< http://www.conteudojuridico.com.br/artigo,direito-a-morte-digna-eutanasia-e-morte-assistida,29701.html>. Acesso em: 13 fev. 2018.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

PALUDO, Luciana. A dança como um movimento em direção ao outro. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 154, p. 10-19, jan. 2007. Disponível em:<a href="http://www.appoa.com.br/correio\_appoa/corpo-em-movimento/505">http://www.appoa.com.br/correio\_appoa/corpo-em-movimento/505</a>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. Análise automática do discurso. In: GADET; Françoise; HAK, Tony (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p. 59-158

QUINET, Antonio. Os outros em Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RAULET, Gérard. As duas faces da morte. Sobre o estatuto da agressividade e da pulsão de morte em *O mal-estar na civilização*. In: LE RIDER, Jacques; PLON, Michel; RAULET, Gérard; REY-FLAUD, Henri. Em torno de *O mal-estar na cultura*, de Freud. São Paulo: Escuta, 2002. p. 69-96.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSSINI, Élcio. Movimento, ação e tarefa nas *performances* da série objetos para a ação. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n. 154, p. 27-32, jan. 2007. Disponível em:< http://www.appoa.com.br/correio\_appoa/corpo-emmovimento/505>. Acesso em: 22 mai. 2018.

# **AUTORES**





## **SOBRE OS AUTORES**

#### **BEATRIZ MARQUES NOLLI**

Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do GPDISCMÍDIA -CNPq/UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. Foi bolsista da Fundação Araucária com o projeto de pesquisa: A representação estético-corporal da mulher protagonista na HQ Saga (2017-2018), proposta que surgiu a partir de um trabalho para a disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais I, cursada no primeiro ano da graduação, e que ganhou contornos mais delimitados dentro do referencial teórico e metodológico da Análise de Discurso francesa, abordagem de Michel Pêcheux, integrada ao Projeto de Pesquisa Docente "Imagens-Visuais e Projeções Imaginárias de Sujeitos em Materiais Artísticos e Midiáticos" (2016-2019), coordenado pela Dra. Renata Marcelle Lara, orientadora desta proposta de pesquisa. Em sua primeira Iniciação Cientifica, já mencionada, buscou analisar, discursivamente, o corpo da mulher nas histórias em quadrinhos. A pesquisa foi apresentada na V Semana de Artes Visuais da UEM, com publicação nos anais do evento, e também no V CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, realizado na mesma instituição. E-mail: bia\_nolli@hotmail.com.

## BIANCA LUIZA MARÇAL MELCHIOR

Graduanda do terceiro ano de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Participa do GPDISCMÍDIA/CNPq/ UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte desde 2017. Produziu, entre 2017 e 2018, o projeto de iniciação científica intitulado Do roteiro ao filme: a representação de artista em "Cisne negro", sendo pesquisadora bolsista PIBIC/CNPq-UEM. O projeto foi apresentado no 27º Encontro de Iniciação Científica (EAIC-UEM), em outubro de 2018. Apresentou um recorte de seu projeto de iniciação científica no 5° Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (CIELLI-UEM), também em 2018, com o título "O jogo de projeções entre mãe e filha/filha e mãe em Cisne negro", recorte este que resultou em um artigo de mesmo nome, em processo submissão a publicação. Também participou de exposições dentro da Universidade Estadual de Maringá, uma delas nomeada Poéticas da perda, em 2017. Participou da 5ª Semana de Artes Visuais "Ocupar e afirmar a vida: arte, resistência e Micropolítica", também em 2017, apresentando o trabalho "O sujeito artista em Cisne negro". Em 2016, durante a 4ª Semana de Artes Visuais "Poéticas e Ensino da Arte", apresentou seu trabalho em formato de gif, na exposição "Toda forma de vida inventa um mundo". E-mail: biancalmm09@gmail.com.

#### **BRUNA CAIRES DELGADO**

Graduada em Letras-Português e Literaturas Correspondentes (2013) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), em cuja instituição elaborou o Projeto de Iniciação Científica (PIC/CNPq) intitulado *Proposta de leitura de textos verbo-visuais publicados na obra* "O *Pasquim – Antologia, 1969 – 1971*": os efeitos de sentido do humor na/pela memória (2014), em que se dedicou à análise dos jornais e a investigar um diálogo possível entre Análise de Discurso (AD) e Ensino, formulando propostas de leitura. Mestre

pela UEM, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PLE), na linha de Discurso e Texto, manteve suas inquietações voltadas à temática e desenvolveu sua pesquisa de mestrado intitulada Discurso e Ensino: capas de disco de Rap em propostas de leitura (2018), em que, além das análises partindo de composições verbo-visuais (capas de disco de Rap), reflete o trabalho com a leitura em sala de aula de Ensino Fundamental, tomando a AD como método e teoria. Atualmente, dedica-se às pesquisas no campo da Análise de Discurso materialista, como integrante do GPDISC-MÍDIA-CNPq/UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. Também participa como aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Linguística no Instituto de Letras da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP). Dentre suas publicações, destaca-se: "Análise do discurso imagético presente da capa do álbum Rap é compromisso, do rapper Sabotage", artigo completo publicado no E-book Discurso, Cultura e Mídia: pesquisa em rede. E-mail: brunacdelgado@gmail.com.

#### **BRUNO ARNOLD PESCH**

Licenciado em Artes Visuais (2016) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM, na área de concentração de Estudos Linguísticos/Linha de pesquisa "Estudos do Texto e do Discurso". Membro do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte. Suas pesquisas são norteadas pela Análise de Discurso de linha francesa, contando com contribuições da Psicanálise. Da iniciação científica (PIBIC/CNPq – FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA-UEM) intitulada *O artesanato em (des)encontros discursivos com o artístico* (2014-2015) ao Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) nomeado *A composição artesanato-cultura em miniaturas de Hélio Leites* (2016), dedicou-se a investigar os (des)encontros entre o artesanato e a arte pela perspectiva mate-

rialista. Atualmente, em sua pesquisa de mestrado, Imago da arte em composições visuais-meme da página Artes Depressão, dedica-se a análises discursivas das composições visuais-meme desta página, procurando observar no/pelo entrelaçamento arte-cultura-social a constituição da imago da/acerca da arte. Todas essas pesquisas são orientadas pela Dra. Renata Marcelle Lara. Dentre as apresentações em eventos e publicações, destacam-se: "Entre o artista e o artesão: ao significar suas obras, Hélio Leites se significa", publicado nos anais do V Congresso Nacional de Linguagem em Interação, "A arte como denunciadora das tensões do social em Felizes para sempre?", publicado nos anais do VII Encontro Nacional de Estudos da Linguagem e VI Encontro Internacional de Estudos da Linguagem, "O seu recalque bate': o movimento modernista pelas composições visuais-meme na página Artes Depressão", publicado nos anais da IV Jornada Internacional de Estudos do Discurso, todos escritos em coautoria com sua orientadora. E-mail: brunopesch@hotmail.com.

## DENIKID ARAÚJO ALBINO

Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), em 2016. Graduado em Letras pelas Faculdades Integradas do Vale do Ivaí (UNIVALE), em 2005, e em Pedagogia pela Universidade Castelo Branco (UCB), 2011. É especialista em Educação Especial/atendimento às necessidades especiais (ESAP), 2006; Gestão Escolar pela Universidade Castelo Branco (UCB), 2007; Gestão Pública pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), 2015, e em Neuropedagogia na Educação pela Faculdade de Tecnologia do Vale do Ivaí (FATEC), 2016. É diretor de escola pública e professor pedagogo na Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Atualmente é doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), sob a orientação da Dra. Renata Marcelle Lara. Membro do GPDISCMÌDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividade, Cultura, Mídia e

Arte. Entre suas publicações, destaca-se: "Discursos na/em rede sobre o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo", capítulo em co-autoria com sua orientadora de mestrado, Dra. Célia Bassuma Fernandes, publicado no *E-book Artes e discursos na contemporaneidade* (2017), organizado por Hertz Wendel de Camargo e Renata Marcelle Lara, e publicado pela Editora Syntagma. E-mail: denikidprofessor@gmail.com.

#### **GUILHERME RADI DIAS**

Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Arquiteto e Urbanista e Licenciado em Artes Visuais (UEM). Integrante do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte, tendo atuado como membro-pesquisador no Projeto de Pesquisa Docente "Mídia, Urbano, Arte e Cultura em Discurso" (2013-2016), coordenado pela Profa. Dra. Renata Marcelle Lara, docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE-UEM). Atualmente, dedica-se a pesquisas com temáticas relacionadas à Estética e às artes visuais, incluindo o funcionamento material no discurso artístico, pela perspectiva teórico-analítica da Análise de Discurso fundada por Michel Pêcheux, em contraponto com as discussões mobilizadas por pesquisadores do campo da arte. Foi bolsista de Iniciação Científica do CNPq-FA-UEM (2012-2013). Entre as pesquisas realizadas na linha teórica da AD estão: (Im)possibilidades de sentidos e trânsitos discursivos: as artes visuais inscritas em espaços arquitetônicos da cidade de Maringá (2013); A materialidade fílmica entre o ser arte e o sobre arte (2014). Atua como arte-educador pelo Estado do Paraná e também como artista visual na cidade de Maringá-PR, dedicando-se à produção autoral, à pesquisa artística e participando de exposições individuais e coletivas. E-mail: gui\_radi@hotmail.com.

## HEITOR MESSIAS REIMÃO DE MELO

Mestre em Letras (2018) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na linha de Estudos Linguísticos, área de concentração "Texto e Discurso", da Universidade Estadual de Maringá (UEM), sob orientação da Profa. Dra. Renata Marcelle Lara. Graduado em Letras Português e Espanhol (2016) pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), no qual atuou como pesquisador de Iniciação Científica Voluntária do grupo "Argumentação e Língua Falada no Discurso Religioso Midiático" pelo CNPq/UENP/CP, orientado pela Profa. Dra. Letícia Jovelina Storto. Atualmente é pesquisador integrante do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte, coordenado também pela Profa. Dra. Renata Marcelle Lara. Realiza pesquisas no campo teórico-metodológico da Análise de Discurso francesa, principalmente pelo pressuposto de Michel Pêcheux. Decorrente disso, nos dias atuais, suas principais investigações são os discursos midiáticos, os discursos institucionais, as relações de forças, os jogos de formações/projeções imaginárias, os discursos de legitimação e o de autorização institucionais, principalmente na (des)construção do discurso de verdade, bem como a estabilização e desestabilização dos sentidos possíveis acerca do que seja o verdadeiro. E-mail: heitorletras@gmail.com.

#### HERTZ WENDEL DE CAMARGO

Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); graduações em Jornalismo e Publicidade e Propaganda (1995). Atua no ensino superior desde 2002. Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), curso de Publicidade e Propaganda. Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM)

da UFPR. Autor do livro "Mito e filme publicitário: estruturas de significação" (Eduel, 2013) - finalista na categoria Comunicação do Prêmio Jabuti 2014. Pesquisador das áreas relacionadas a Imagem, Imaginário, Antropologia e Consumo. Líder do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade, da UFPR. Coordenador do projeto de extensão SI-NAPSE – Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, da UFPR. E-mail: hertzwendel@gmail.com

#### MILENA BEATRIZ DA SILVA

Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM - Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte, tendo atuado como membro-pesquisadora no Projeto de Pesquisa Docente "Mídia, Urbano, Arte e Cultura em Discurso" (2013-2016), coordenado pela Profa. Dra. Renata Marcelle Lara. Atualmente, empenha-se em pesquisar as aproximações, distanciamentos e imbricamentos entre Cinema e Arte, apoiando-se na perspectiva teórico-analítica da Análise de Discurso francesa, estabelecendo diálogos com autores que investigam imagem e(m) cinema. Entre as pesquisas realizadas encontram-se: Entremeios do sujeito-artetecnologia no discurso fílmico de Ela como/pelo discurso artístico (2015-2016); A discursividade da obra Maman, de Louise Bourgeois, em O Homem Duplicado (2016-2017). Nesta última, foi bolsista de Iniciação Científica do CNPq-FA-UEM. Resultados de sua primeira iniciação científica foram apresentados no VI ENEIMAGEM, com a publicação, nos anais do evento, do artigo Maman e as aranhas na discursividade fílmica de O Homem Duplicado. Publicou, em co-autoria com a Profa. Dra. Renata Marcelle Lara, um capítulo no E-book Artes e Discursos na Contemporaneidade, organizado pelos professores Hertz Wendel de Camargo e Renata Marcelle Lara, pela Editora Syntagma. O capítulo tem como título "O funcionamento de *Maman* na discursividade fílmico-artística de *O Homem Duplicado*". Profissionalmente, atua na área de Comunicação e Publicidade Digital como supervisora de criação e campanhas. Também atua na área da Educação Básica lecionando aulas de artes. E-mail: milena.bs@outlook.com.

#### **ODONIAS SANTOS DE SOUZA JUNIOR**

Graduado pelo curso de Artes Visuais, da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM -Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte, sob a coordenação da professora Dra. Renata Marcelle Lara. Durante o sexto e o sétimo semestre da graduação, desenvolveu a pesquisa intitulada O Discurso Artístico na composição entre imagem-visual e texto-verbal em Watchmen, como bolsista de Iniciação Científica do CNPq-FA-UEM. Nesta pesquisa, norteada pela perspectiva da Análise de Discurso francesa, buscou investigar o funcionamento do discurso artístico na história em quadrinhos de Alan Moore e Dave Gibbons. Resultados parciais da pesquisa foram apresentados no VI Encontro Nacional e III Encontro Internacional de Estudos da Imagem (VI ENEIMAGEM/III EIEMAGEM) na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Publicou, neste evento, um texto completo sob o título O Discurso Artístico em Watchmen na composição verbal-visual em torno do personagem Dr. Manhattan (2017). Após a finalização da pesquisa, apresentou as discussões acerca dos resultados obtidos no XXVI Encontro Anual de Iniciação Científica (XXVI EAIC) no campus sede da UEM. Embasado na teoria fundada pelo filósofo francês Michel Pêcheux, dedica-se ao estudo das histórias em quadrinhos e às relações entre esta forma de produção com a arte e com o social.

#### RENATA MARCELLE LARA

Doutora em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP), tendo sua tese, Versões de um ritual de linguagem telejornalístico (2008), sido orientada pela Dra. Suzy Lagazzi. Pós-doutoranda em Letras/Área de Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IL/UFRGS), sob supervisão da Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira. Mestre em Educação (Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP), Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (Universidade Estadual de Ponta Grossa -UEPG) e Licenciada em Letras-Português (Universidade Estadual de Maringá - UEM). Desde 2011 é professora do Departamento de Fundamentos da Educação, Área de Metodologia e Técnica de Pesquisa da Universidade Estadual de Maringá (UEM), atuando, entre outros cursos, na graduação em Artes Visuais, sendo também integrante do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da mesma instituição. É líder do GPDISCMÍDIA-CNPq/UEM – Grupo de Pesquisa em Discursividades, Cultura, Mídia e Arte e participa dos seguintes grupos: Oficinas de AD: conceitos em movimento - CNPq/UFR-GS, coordenado por sua supervisora de pós-doutorado, e GEPO-MI-CNPq/UEM - Grupo de Estudos Políticos e Midiáticos, coordenado pela Dra. Maria Célia Cortez Passetti. Suas pesquisas, norteadas centralmente pela Análise de Discurso (AD) materialista, de base pecheutiana, em diálogos com outros referenciais como a Psicanálise e estudos da cultura, focalizam discursividades artísticas e midiáticas, corpos-sujeitos discursivos e outros objetos de interesse teórico-metodológico da AD. Entre as publicações recentemente organizadas e nas quais têm capítulos publicados em autoria única e/ou co-autoria estão: Mídia, produção textual e tecnologia: da leitura, das imagens e do digital (2017), organizado com Telma Domingues da Silva (Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS) e publicado pela Editora Pontes; Artes e discursos na contemporaneidade (2017), Conexões: mídia, cultura e sociedade (2017) e *Ecos midiáticos: sentidos e subjetividades* (2017), três *E-books* publicados pela Editora Syntagma e organizados em parceria com Hertz Wendel de Camargo (Universidade Federal do Paraná – UFPR). E-mail: renatamlara@gmail.com.

#### SUZY LAGAZZI

Graduada em Letras, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestrado e doutorado em Linguística, também pela UNICAMP, atua na área de Análise do Discurso e desde 1999 é docente do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP). As temáticas político-jurídicas sempre foram um de seus pontos de sedução. Investir nos modos da formulação discursiva na imbricação de diferentes materialidades significantes, principalmente em filmes e documentários, vem sendo sua paixão analítico-discursiva há vários anos. Integrando o Centro de Pesquisa PoEHMaS (IEL/UNICAMP), tem se dedicado a compreender processos discursivos que a fazem olhar para o social em suas diferenças constitutivas, em confrontos e tensões diversas. São dois os grupos de pesquisa que lidera no CNPq: O discurso nas fronteiras do social: diferentes materialidades significantes e tecnologias de linguagem, e Linguagem e cinema: o gesto em foco. Em seu percurso acadêmico, sua escuta se ancora na resistência do sujeito em sua contradição, na alteridade do político no social, e na poesia do significante em derivas.

