

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

FELIPE DE BORBA DUTRA

**PENSAR A CORRUPÇÃO EM FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:
SEMIÓTICA SIGNIFICANTE E SIMPLIFICAÇÃO**

Porto Alegre

2020

PENSAR A CORRUPÇÃO EM FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS:
SEMIÓTICA SIGNIFICANTE E SIMPLIFICAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leites

Porto Alegre

2020

AGRADECIMENTOS

Acredito na força da construção coletiva. A gente se constitui em contato com o outro e, em conjunto, é capaz de muito mais. Nos organizamos em sociedade para isso. Defender o coletivo é político e, hoje mais do que nunca, é urgente. Para mim, a Universidade representa isso. Pública, gratuita e de qualidade, me fez – já – realizar o que antes de passar por ela, me era impensável.

Agradeço à minha família, que me guiou por todos os caminhos possíveis até aqui. Obrigado também àqueles que acompanharam de mais perto a construção desse trabalho, meus amigos e companheiros de casa, com quem tenho a sorte de dividir diariamente reflexões, angústias e conquistas. Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Bruno Leites, pelo admirável e dedicado trabalho, me mostrando como melhorar a cada revisão e me fazendo acreditar ainda mais no que estávamos desenvolvendo.

Por fim, muito obrigado a todos que contribuíram neste processo, de quem apontou aquele detalhe que eu jamais notaria, a quem foi inspiração quando já não tinha fôlego.

Obrigado por tudo e por tanto mais. Seguimos, juntos.

*“Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos”*

– Caetano Veloso

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar os principais recursos utilizados por filmes brasileiros contemporâneos de ficção quando se propõem a tematizar a corrupção. Para tanto, utiliza-se a Teoria de Cineastas e a Semiótica como base metodológica. O objeto da pesquisa é composto por dez filmes brasileiros ficcionais, com lançamento datado entre 2014 e 2018, em que o tema da “corrupção” possui centralidade narrativa. As análises estão divididas em seis eixos, cada um sendo equivalente a um ato teórico que se compreende que os filmes produzam quando pensam a corrupção. Além disso, explora-se a atuação do cinema na disputa de significação estabelecida em torno do termo. Conclui-se, então, que as obras analisadas incorrem em simplificações ao comentar a corrupção, sendo organizadas de forma a privilegiar as semióticas significantes.

Palavras-chave: Cinema. Corrupção. Semiótica. Teoria de Cineastas.

ABSTRACT

This dissertation examines the main strategies used on fiction contemporary Brazilian films broaching the theme of corruption. The Filmmakers Theory and Semiotics were used as the methodological basis for this purpose. The research studies ten fiction films that were launched between 2014 and 2018 and the main subject of the storyline's narrative lays on the theme of corruption. The analysis is divided in six axes, each corresponds to one theoretical act that comprehends what the film produces when thinking about corruption. Besides that, the research also analyses the role of cinema on the signification dispute of corruption through the films. It's concluded that, abording the corruption, the reviewed pictures incur on simplification of the term as a form of favoring signifying semiotics.

Keywords: Cinema. Corruption. Semiotics. Filmmakers Theory.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Listagem de obras	39
Quadro 2 - Atos Teóricos sobre a corrupção.....	40

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O Quadro Branco	44
Figura 2 - Lula ministro.....	45
Figura 3 - Salão de beleza	48
Figura 4 - Homenagem ao delegado	50
Figura 5 - Inserção da mídia.....	53
Figura 6 - A mídia tradicional.....	55
Figura 7 - Violência policial.....	57
Figura 8 - Corrupção e violência em paralelo.....	58
Figura 9 - Ela nem chegou a ser atendida.....	59
Figura 10 - Ele nem chegou a ser atendido.....	59
Figura 11 - As Empreiteiras.....	62
Figura 12 - Demokratia sem cabeça	62
Figura 13 - A construção do Candidato Honesto.....	65
Figura 14 - Churrascaria.....	69
Figura 15 - A ministra	70

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	SEMIÓTICA E LINGUAGEM NO CINEMA	13
2.1	Cinema e Enunciados	13
2.2	Figuras de Linguagem no Cinema: metáfora, metonímia e alegoria	19
3	CINEMA E CORRUPÇÃO	25
3.1	O Significante Corrupção	25
3.2	O Cinema Como Ato Teórico	33
4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	38
5	ATOS TEÓRICOS SOBRE A CORRUPÇÃO	43
5.1	Ato Teórico: enunciado explícito	43
5.2	Ato Teórico: enunciado implícito	48
5.3	Ato Teórico: mídia como linguagem da corrupção	52
5.4	Ato Teórico: a violência é uma função na engrenagem da corrupção	56
5.5	Ato Teórico: esforço para aderência na realidade contemporânea	60
5.6	Ato Teórico: nomear o corrupto	67
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
	REFERÊNCIAS	78

1 INTRODUÇÃO

As narrativas cinematográficas constroem significados por meio de um complexo sistema de signos e, conforme Lazzarato (2014), são capazes de criar modelos de subjetividade, atuando ativamente sobre os processos de subjetivação. O autor afirma que o cinema coloca em jogo diversos componentes de expressão:

as imagens, os sons, as palavras, faladas e escritas (textos), os movimentos, as posições, as cores, os ritmos e assim por diante. Dependendo do componente que prevalece, há diferentes maneiras de como ler e ver um filme. (LAZZARATO, 2014, p. 97)

Uma obra cinematográfica, ao entrar em contato com o espectador, passa a integrar uma espécie de disputa sobre a significação dos temas sobre os quais se propõe a falar. O horizonte para o desenvolvimento desta pesquisa se deu a partir do contato do autor com duas obras: *O mecanismo* e *Democracia em Vertigem*. Dois títulos que versam sobre temáticas próximas, imprimindo comentários com visões distintas. Vislumbrou-se aí uma paisagem audiovisual composta por filmes que versavam sobre a política do país e nos quais o tema da “corrupção” apresentava relevância. São obras que pensam a corrupção, que utilizam diferentes estratégias para dar nomes a corruptos e corruptores, que recorrem a estratégias didáticas para colocar personagens proferindo teses explícitas sobre corrupção. Elas apresentam seus comentários sobre os modos de operar a corrupção, versando sobre suas causas e efeitos, também pontuando suas implicações sociais.

Produziu-se, então, um mapeamento de filmes brasileiros lançados entre 2014 e 2019 filtrando a partir dos *títulos* e *sinopses* aqueles que poderiam tratar do tema. Essa etapa do trabalho serviu como base para a percepção da amplitude do fenômeno, identificando uma série de obras que tematizam e tecem comentários sobre a corrupção.

Feito isso, optou-se por trabalhar apenas com obras ficcionais, lançadas entre 2014 e 2018, visando compor um objeto mais coeso. Por fim, ao identificar a necessidade de um recorte mais estrito, definiu-se o limite de dez obras, nas quais o tema da “corrupção” tivesse centralidade narrativa, chegando assim aos seguintes títulos: *O Jogo de Xadrez* (2014), *O Candidato Honesto* (2014), *Mulheres no Poder* (2015), *O Fim e os Meios* (2015), *Operações Especiais* (2016), *Em Nome da Lei*

(2016), *Olympia 2016* (2016), *Polícia Federal - A lei é para todos* (2017), *O Doutrinador* (2018) e *O Candidato Honesto 2* (2018).

O conceito de semiótica significante foi central na compreensão das estratégias exploradas pelos filmes na construção de atos teóricos. A definição foi extraída do livro “Signos, Máquinas, Subjetividades”, no qual Maurizio Lazzarato (2014) disserta sobre a atuação do capitalismo na produção de subjetividades por meio de estruturas semióticas. Um primeiro olhar sobre o que posteriormente se definiria como tema deste trabalho se deu a partir do artigo da professora Céli Pinto (2017) intitulado “A Trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015)”. Chegou-se ao tema da “corrupção”, compreendendo o momento de efervescência política do país e a relevância midiática adquirida pelo tema, sobretudo a partir dos desdobramentos da operação Lava Jato¹. O desejo do autor desta monografia em desenvolver uma pesquisa que abordasse cruzamentos entre política e cinema tem origem na trajetória tanto pessoal quanto profissional do pesquisador, que atua no ramo do audiovisual e possui interesse de longa data em política e seus estudos. Considerando esses fatores, chegou-se ao seguinte problema de pesquisa: *quais as estratégias que o cinema brasileiro contemporâneo de ficção utiliza para produzir atos teóricos sobre a corrupção?*

Esta monografia pretende, por meio de um estudo transversal, construir um estudo das principais estratégias relativas a atos teóricos nos filmes. Isto é, tem o objetivo de identificar os principais recursos utilizados pelo cinema nacional contemporâneo de ficção quando se propõe a construir atos teóricos a respeito do tema da “corrupção”. Busca-se compreender as estruturas de diferentes níveis semióticos (LAZZARATO, 2014) exploradas pelas obras na construção de seus enunciados, extraíndo também conclusões sobre o conteúdo das teses expostas pelos filmes.

Para isso, em um primeiro momento, no capítulo de semiótica e linguagem no cinema, apresenta-se a concepção de Deleuze (2005) do cinema enquanto uma materialidade enunciável, expondo também conceitos de teoria da enunciação a partir

¹ Segundo o site do Ministério Público Federal “A Operação Lava Jato é a maior iniciativa de combate a corrupção e lavagem de dinheiro da história do Brasil. Iniciada em março de 2014, perante a Justiça Federal em Curitiba, a investigação já apresentou resultados eficientes, com a prisão e a responsabilização de pessoas de grande expressividade política e econômica, e recuperação de valores recorde para os cofres públicos. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/grandes-casos/lava-jato/entenda-o-caso>. Acesso em: 18 out. 2020.

de Fiorin (2017). Então, é introduzida a noção de semiótica significante e de níveis semióticos, a partir dos estudos de Lazzarato (2014), que têm base em Deleuze e Guattari (1995). O subcapítulo seguinte avança o universo da semiótica significante pesquisando definições de figuras de linguagem no cinema: metáfora e metonímia, segundo Metz (1980), e alegoria, segundo Xavier (2012).

O capítulo seguinte busca delimitar o entendimento do trabalho sobre o que é corrupção e, posteriormente, a respeito do cinema enquanto ato teórico. Para isso, expõe o que se configura como corrupção a partir do Código Penal Brasileiro, bem como concepções teóricas acerca do tema, abrangendo conceitos que o permeiam e sustentam sua compreensão. Em seguida, é realizada uma contextualização sobre a história da corrupção, com foco no escopo nacional, ancorada nas reflexões de Pimentel (2014) e Pinto (2017). O subcapítulo posterior dá conta, a partir da abordagem Teoria de Cineastas, de discutir potencialidades e limitações do cinema enquanto produtor de atos teóricos, tendo como cerne da discussão o embate entre linguagem verbal e imagem.

Já ao construir o capítulo de análises, buscou-se identificar as principais estratégias das obras ao produzir suas teses sobre a realidade. Tendo como base a Teoria de Cineastas e refletindo sobre a presença dos diferentes níveis semióticos abordados por Lazzarato (2014), bem como alguns recursos oriundos das figuras de linguagem, buscou-se compreender as formas de dizer privilegiadas pelas obras, bem como perceber as direções nas quais apontam suas teses. Desta forma, cada eixo de análise diz respeito a um ato teórico, sendo eles: 1) enunciado explícito; 2) enunciado implícito; 3) mídia como linguagem da corrupção; 4) a violência é uma função na engrenagem da corrupção; 5) esforço para aderência na realidade contemporânea; 6) nomear o corrupto. Em conclusão, são sistematizados os principais achados da pesquisa, bem como pontuados caminhos abertos para futuros estudos.

A corrupção configura um tema que atravessa diversos setores da sociedade, com impactos sobre as esferas sociais, econômicas e culturais. Deste modo, pensar e pesquisar a corrupção no Brasil, bem como os seus cruzamentos com as mais diversas áreas do conhecimento, é um importante elemento no processo de construção do conhecimento acerca do contexto histórico e político do país.

2 SEMIÓTICA E LINGUAGEM NO CINEMA

O capítulo a seguir discorre sobre níveis semióticos dispostos para a construção de significados no cinema. Para isso, são introduzidos conceitos da semiótica a partir de Deleuze (2005) e Deleuze e Guattari (1995), bem como dispostas as concepções de níveis semióticos exploradas por Lazzarato (2014). Posteriormente, discorre-se sobre figuras de linguagem como ferramentas na constituição desses significados, abordando metáforas e metonímias (METZ, 1980) e alegorias (XAVIER, 2012).

2.1 Cinema e Enunciados

Os filmes que serão objetos de análise deste trabalho nos capítulos posteriores apresentam, em boa parte, uma característica marcante: eles pretendem ser enunciados. Ou seja, integram um cinema que explicitamente expõe e defende suas ideias acerca de fatos sociais, tomando posição na disputa pela constituição de significados. Desta forma, é relevante, em primeiro lugar, compreender o conceito de enunciado e discutir as potencialidades do aparelho cinematográfico a partir de uma semiótica significativa, para assim construir uma base que permita analisar tais filmes e este fenômeno.

No segundo capítulo de *A imagem-tempo*, Deleuze dedica-se a uma retomada das imagens e dos signos. A partir daí, esmiúça questões acerca das relações entre cinema e linguagem, aprofundando-se no debate sobre *o que* seria o cinema: uma língua, uma linguagem, um enunciado? Para isso, confronta as visões apresentadas por Christian Metz e Pier Paolo Pasolini. “O fato histórico é que o cinema se constituiu como tal tornando-se narrativo, apresentando uma história, e rechaçando as outras direções possíveis” (DELEUZE, 2005, p. 37). Deleuze destaca que este é o ponto de partida de Metz para tentar responder a seguinte questão: “em que condições o cinema deve ser considerado uma linguagem?” (DELEUZE, 2005, p. 37). O autor rechaça tal concepção pois a articulação de Metz gira em torno da hipótese de que as sucessões de imagens se aproximariam de enunciados orais, sendo o plano equivalente ao menor enunciado narrativo. Na perspectiva de Deleuze, Metz:

colocou uma questão muito rigorosa de direito (*quid juris?*), e responde com um fato e com uma aproximação. Substituindo a imagem por um

enunciado, ele pode e deve aplicar-lhe certas determinações que não pertencem exclusivamente à língua, mas condicionam os enunciados de uma linguagem, ainda que essa linguagem não seja verbal e opere independentemente de uma língua. (DELEUZE, 2005, p. 37-38)

Deleuze afirma ainda que apesar de não haver motivos para procurar no cinema características exclusivas de uma língua, ele apresenta traços de linguagem que se aplicam a enunciados dentro e fora da língua, são eles: “o sintagma (conjunção de unidades relativas presentes) e o paradigma (disjunção de unidades presentes com unidades comparáveis ausentes)” (DELEUZE, 2005, p. 38). Sendo a semiologia do cinema a área que aplica os modelos da linguagem às imagens, a rigor sintagmáticos, inicia-se aí um círculo vicioso: “a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática” (DELEUZE, 2005, p. 38). Por isso, a concepção de signo do autor acaba por se distanciar dessa semiologia.

Pasolini pretendia que o cinema fosse uma língua, dotado de uma dupla articulação (DELEUZE, 2005). Ou seja, uma articulação que remete à significação, aos morfemas, e a outra – segunda - referindo-se aos sons, aos fonemas. Por esta perspectiva, se fosse o cinema uma língua, teria tal constituição: “o plano, equivalendo ao monema, mas também os objetos que aparecem no quadro, “cinememas” equivalendo aos fonemas” (DELEUZE, 2005, p. 41). Apoiado nisso, Deleuze explica que, em Pasolini, os objetos da realidade são tidos como parte da imagem, ao mesmo tempo que esta enuncia por meio destes mesmos objetos.

Deleuze, no entanto, não segue Metz nem Pasolini. Para ele, o plano tem duas faces, uma referente ao todo que ela representa, outra aos objetos em que ela se constitui, em um constante movimento de especificação e diferenciação, e que, apesar de seus elementos verbais, o cinema não pode ser considerado nem língua, nem linguagem. Deste modo, chega à seguinte conclusão:

É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá então lugar a enunciados que vê dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por sua conta a traços pertinentes da

língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles de que havíamos partido. (DELEUZE, 2005, p. 42-43)

Assim, Deleuze compreende que o cinema não pode ser reduzido apenas a uma enunciação ou a um enunciado, pois ele é, em primeira instância, aquilo que o constitui materialmente, como suas formas, cores, movimentos etc. e poderia, por exemplo, ser analisado a partir destes elementos. Da mesma forma, seria então enunciável pois é um dispositivo que, a partir da matéria linguística, encontra um espaço para a produção de enunciados.

Para compreender a delimitação proposta por Deleuze, será pertinente expor certos conceitos de teoria da enunciação. Aqui as noções de enunciação e enunciado provém dos estudos de Jose Luiz Fiorin, linguista brasileiro que desenvolveu seu trabalho a partir de conceitos do francês Émile Benveniste e do lituano Algirdas Julius Greimas. Benveniste formulou uma teoria da enunciação, na qual ressalta a distinção entre a língua e seu exercício. Para o autor, “[...] o exercício da linguagem não é simplesmente uma virtualidade, como é a língua. O que permite a passagem do virtual ao realizado é a enunciação” (FIORIN, 2017, p. 971). A enunciação seria, então, “[...] uma instância de mediação entre a língua e a fala” (FIORIN, 2017, p. 970).

Em outras palavras, a enunciação é a forma com que se põe a língua em atividade, sendo o enunciado a sua materialização, ou ainda o enunciado “é o estado resultante, independentemente de suas dimensões sintagmáticas, desta práxis enunciativa” (SARAIVA; LEITE, 2013, p. 41-42). Fiorin salienta, a partir de Benveniste, que o conjunto de categorias – a *instância* – que permite a passagem da língua para a fala é a enunciação. Ela é composta pelas categorias de “pessoa”, de “espaço” e de “tempo”:

alguém, num espaço e num tempo criados pela linguagem, toma a palavra e, ao fazê-lo, institui-se como “eu”, e dirige-se a outrem, que é instaurado como um “tu”. Isso é o conteúdo da enunciação. As categorias de pessoa, de espaço e de tempo vão constituir aquilo que Benveniste vai chamar “o aparelho formal da enunciação” (BENVENISTE, 1974, p. 79- 88). São essas três categorias linguísticas as responsáveis pela transformação da língua em fala. Para o linguista francês, essa instância da pessoa, do espaço e do tempo, esse aparelho formal da enunciação é universal, existe em todas as línguas. Mais do que isso, em todas as linguagens (por exemplo, a visual). (FIORIN, 2017, p. 972)

Considerando esta centralidade do “eu” no processo de enunciação, interessa compreender o papel da sua subjetividade na constituição do enunciado, pois este “[...] por sua vez, não é apenas objeto de transmissão de saber, mas um objeto-discurso construído e manipulado pelo sujeito da enunciação” (SARAIVA; LEITE, 2013, p. 42). Saraiva e Leite destacam que, na semiótica, quando um enunciado é analisado pela perspectiva de sua produção, o sujeito do enunciado é “um simulacro resultante do sincretismo entre enunciador e enunciatário” (SARAIVA; LEITE, 2013, p. 43). Já quando um enunciado é pensado pela perspectiva da estrutura comunicacional, o enunciador assume o papel de “destinador-manipulador”, enquanto o enunciatário é “destinatário-julgador” (SARAIVA; LEITE, 2013, p. 43). Em outras palavras, o enunciador, ao passo que formula o enunciado, emprega nele uma intencionalidade (FIORIN, 2017), que precisará ser interpretada pelo enunciatário.

Tudo se passa, então, como se o sujeito da enunciação, ao produzir o enunciado, convocasse as estruturas semionarrativas virtuais para atualizá-las em discurso, e, neste processo de discursivização daquelas estruturas, ele assumisse o duplo papel actancial de enunciador e enunciatário. Mas, ao comunicar o discurso enunciado, o sujeito da enunciação se discretizasse e assumisse apenas o papel de enunciador, apresentando-se, neste caso, o processo de discursivização como um lugar de troca entre enunciador e enunciatário. (SARAIVA; LEITE, 2013, p. 42)

Pela perspectiva da teoria da enunciação, o aparelho formal da enunciação, constituído pelas instâncias da pessoa, do espaço e do tempo, se faz universal. Seria, então, um elemento constituinte de todas as linguagens. Entretanto, em seus estudos sobre cinema, Deleuze busca romper com tal universalidade, indicando que a teoria da enunciação não deve ser considerada absoluta para o cinema.

Nesse ponto, é relevante recuperar a noção de Deleuze e Guattari (1995) sobre o que constitui um regime de signos: “Denominamos regime de signos qualquer formalização de expressão específica, pelo menos quando a expressão for lingüística. Um regime de signos constitui uma semiótica.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 51). Dentro de um regime de signos, há o regime significante:

O regime significante do signo (o signo significante) possui uma fórmula geral simples: o signo remete ao signo, e remete tão somente ao signo, infinitamente. É por isso que é mesmo possível, no limite, abster-se da noção de signo, visto que não se conserva, principalmente, sua relação com um estado de coisas que ele designa nem com uma entidade que ele significa, mas somente a relação

formal do signo com o signo enquanto definidor de uma cadeia dita significante. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 50-51)

Para além do regime significante de signos, existem outros regimes semióticos. Neste trabalho, tais regimes serão expostos por meio do trabalho de Lazzarato, que se debruçou sobre a semiótica pensada por Deleuze e Guattari. Em primeiro lugar, é relevante observar que os demais regimes semióticos não respondem hierarquicamente à linguagem humana (LAZZARATO, 2014). Lazzarato trabalha com regimes de semiótica organizados em três níveis: significante, simbólico e a-significante. Existiriam também codificações *a-semióticas* naturais, nas quais “a expressão não é um estrato autônomo em relação ao conteúdo” (LAZZARATO, 2014, p. 62), por exemplo, em uma rocha, na qual a sua forma é transmitida pelo material, sendo expressão e conteúdo inerentes um ao outro.

Para introduzir o conceito de semiologia significante, Lazzarato (2014) destaca que a autonomização da expressão é desenvolvida a partir da emergência da vida. Com o comportamento humano, a transmissão passa a depender de estratos de expressão autônomos, como linguagens e aprendizado. O autor aponta que a distinção fundamental entre as semiologias significantes e semióticas a-significantes está relacionada com a sua forma de operar e alcance sobre a subjetividade distintos, salientando que nas semiologias significantes a expressão e o conteúdo cumprem uma relação de “interpretação, referência e significação”. Com isso, pode-se inferir que no cinema a semiologia significante está manifestada a partir da fala dos personagens, por meio da linguagem falada e do texto escrito.

As semióticas simbólicas, ou semiologias simbólicas, se constituem em uma estrutura comum aos seres, em um conjunto de comunicação pré-verbal e funcionam “de acordo com uma multiplicidade (“n”) de estratos ou substâncias de expressão” (LAZZARATO, 2014, p. 64). Esses elementos aparecem no cinema por meio do tecido do tecido visual (por exemplo, quando em uma metáfora se utilizam imagens de chamas, em substituição a uma cena de amor), bem como por ações do corpo humano, sejam gestuais, musicais, rituais, etc.

Já as semióticas a-significantes são aquelas manifestadas por meio de sistemas matemáticos, linguagens de computador, ou expressões artísticas, envolvendo modos de semiotização mais abstratos do que a linguagem, tendo em vista que “não ficam prisioneiras das significações e dos sujeitos individuados que as

carregam” (LAZZARATO, 2014, p. 72). O cinema trabalha a presença da semiótica a-significante a partir do sonoro que não contempla a linguagem (associado à música instrumental), do tecido da imagem, e de intensidades a-significantes por meio de elementos que compõem ritmos, como as sequências e rupturas no espaço e no tempo (LAZZARATO, 2014).

Importa ressaltar o caráter misto destas semióticas, é ele que assegura sua concretude: “Qualquer semiótica é mista, e só funciona assim; cada uma captura obrigatoriamente fragmentos de uma ou de várias outras (mais-valias de código)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 77). Lazzarato (2014) afirma que uma batalha política se sucede em torno do cinema pelo controle dos efeitos que as semióticas da imagem cinematográfica possuem sobre o processo de subjetivação. O autor expõe que o cinema é um caso clássico de como a máquina significante é capaz de “neutralizar, ordenar e normalizar” o funcionamento das semióticas simbólicas e a-significantes, e enumera a categorização exposta por Gattari a respeito da semiótica em curso no cinema:

1. O tecido fônico de expressão, que remete à linguagem falada (semiologia significante);
2. O tecido sonoro, mas não fônico, que remete à música instrumental (semiótica a-significante);
3. O tecido visual, remete à pintura (semiótica tanto simbólica quanto a-significante);
4. Os gestos e movimentos do corpo humano etc. (semiologias simbólicas);
5. A duração, os movimentos, as rupturas no espaço e no tempo, os intervalos, as sequências etc. que compõem “intensidades” a-significantes. (LAZZARATO, 2014, p. 96)

Como semiótica mista, cada filme articula todos esses níveis semióticos e, conforme cada um deles se acentue, modifica-se o processo de significação. Aparentemente, a compreensão do cinema como um enunciado ou um processo de enunciação confere primazia à semiologia significante e expande os seus conceitos para compreensão de todo o cinema. É este o entendimento que se encontra em Deleuze (2005), que a denuncia por meio da compreensão do cinema como um enunciável. Para compor as análises deste trabalho, os níveis semióticos de Lazzarato (2014) serão fundamentais. Adiante, expõe-se pesquisa sobre figuras de linguagem, que são importantes ferramentas para a produção de significação e de enunciados no cinema.

2.2 Figuras de Linguagem no Cinema: metáfora, metonímia e alegoria

O cinema se constrói em um movimento constante de evolução e adaptação, seja por condições técnicas ou por atualizações artísticas. Estamos constantemente expostos a estímulos que reforçam e acabam por naturalizar a linguagem cinematográfica, a ponto de não percebermos sua complexidade. Vemos filmes não só no cinema, mas também na televisão, em nossos computadores e até mesmo nos celulares. Entretanto, se compararmos este contexto com o do surgimento do cinema, fica explícita a noção da convencionalidade da linguagem cinematográfica. Um caso célebre para ilustrar esta situação é o daquela que ficou conhecida como a primeira exibição pública de um filme: *A Chegada de um Trem na Estação*, dos irmãos *Lumière*, em 1896. Um filme mudo de cinquenta segundos, sem cortes nem movimentos de câmera e que representa uma situação cotidiana do desembarque de um trem, mas que despertou uma reação inusitada no público: “A medida que o trem se aproximava, instaurava-se o pânico na sala de projeção, e as pessoas saíam correndo” (TARKOVSKI, 1998, p. 70).

A situação, que hoje poderia ser considerada cômica, é perfeitamente compreensível, considerando que ninguém naquele espaço havia entrado em contato com imagens em movimento anteriormente – não dominavam aquele código – logo, naquele momento, fugir parecia ser o mais lógico a ser feito ao ver um trem vindo em sua direção. No livro *O Significante Imaginário: Cinema e Psicanálise*, Christian Metz destaca a centralidade das figuras na construção de sentido, segundo ele:

As figuras não são “ornamentos” do discurso (= *colores rhetorici*), adornos acrescentados para agradar. Não dependem essencialmente do estilo (= *elocutio*), são princípios motores que dão forma à linguagem. (METZ, 1980, p. 159)

Já sobre o papel do discurso figurado na interpretação, ou na narração de fatos passados, Ismail Xavier comenta, a partir da leitura de Eric Auerbach, sobre sua importância na assimilação de tais fatos em um outro contexto cultural e temporal, ressaltando que o discurso figurado não retira dos acontecimentos seu teor de realidade, mas sim adiciona a ele mais profundidade, na direção de que “cada fato passado se revela uma prefiguração dos eventos fundamentais do presente” (XAVIER, 2012, p. 450). Assim, a atuação do discurso figurado serviria como

ferramenta para permitir uma atualização de acontecimentos passados a partir de uma perspectiva presente, ou ainda “trata-se de organizar o tempo, encaixando a tradição; relacionar dois fatos distantes “enquanto fatos”” (XAVIER, 2012, p. 451). No que diz respeito aos estudos teóricos sobre as figuras de linguagem aplicadas ao cinema, serão contempladas neste trabalho as metáforas e metonímias, profundamente abordadas por Metz em *O Significante Imaginário*, e também as alegorias, tema central da obra de Ismail Xavier, com enfoque no cinema brasileiro, de nome *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*.

A título de introdução ao tópico, podemos observar as definições de metáfora e metonímia trazidas por Aumont e Marie no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Eles explicam que uma metáfora é uma figura retórica, que se baseia no deslocamento de sentido de um objeto a outro a partir da substituição de termos (AUMONT; MARIE, 2006). Além disso, os autores ressaltam também que estas substituições são constantemente renováveis sendo “o resultado de uma operação altamente pessoal, em parte arbitrária, e que resulta de uma verdadeira interpretação” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 185). O texto aponta, ainda, que a noção de metáfora foi retomada pela linguística, através de Jakobson, e pela psicanálise, com estudos desenvolvidos por Lacan e também por Metz. A partir da linguística, identifica-se a metáfora e a metonímia como “as duas grandes classes de figuras de pensamento, correspondendo, respectivamente, aos princípios de similaridade e de contiguidade” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 186). Em ambos os casos, tanto da metáfora quanto da metonímia, os autores entendem que sua utilização encontra dificuldades no cinema, pois o filme costuma “com mais facilidade justapor elementos do que substituir uns pelos outros” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 186), e que nele “uma imagem representa sempre, tendencialmente, um referente singular” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 187).

Metz, ao retomar leituras de Lacan e Jakobson, aponta que o processo metafórico carrega consigo a condensação, já o metonímico, o deslocamento, também nomeado de contiguidade. Ressalta também que, apesar de as figuras de linguagem serem bastante numerosas, elas se agrupam a partir destes dois conceitos e que a metáfora e a metonímia seriam como que “superfiguras, categorias de reunião: de um lado as figuras de similaridade, do outro as de contiguidade” (METZ, 1980, p. 170). Deste modo, em uma tradição retórica, metáfora e metonímia poderiam ser entendidas como “figuras genéricas” (METZ, 1980, p. 176), por serem capazes de manifestar de maneira mais pura os conceitos da similaridade e da contiguidade.

Entretanto, ressalta Metz, a condensação sem a contiguidade é artificial e seguidamente estas operações se sobrepõem (METZ, 1980). O autor aponta que a metáfora evoca relações menos aparentes de proximidade, ou contraste, e que apela “mais a um acto mental de sobreposição, de encaramento (confrontamento), de recobrimento” (METZ, 1980, p. 249), ao passo que no deslocamento puro depende-se da clareza das relações.

Quando vários deslocamentos convergem e se sobredeterminam, isto é, quando se desenha a condensação, as coisas começam a pôr-se umas por cima das outras e a inventar novas relações, um tanto como no trabalho do metafórico. (METZ, 1980, p. 249)

A metonímia, assim como a metáfora, se pauta também na substituição. Entretanto, a relação entre substituto e substituído se dá por “uma relação natural suficientemente estabelecida” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 186). Existem ainda categorias de relações que podem estabelecer uma metonímia:

Relação de causa (a pena pela escritura), de instrumento (um violino por um violinista), de conteúdo e continente (beber um copo), de lugar (um *bordeux*), de signo (a coroa da Inglaterra, pela realeza), de físico e psíquico (ter coração) etc. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 187)

Para melhor explicar a questão da sobreposição das duas figuras, convém observar um exemplo colocado por Metz (1980), sobre um verso de Victor Hugo no poema *Booz Endormi*: “vestido de probidade cândida e de linho branco”. No texto, um único termo é responsável por reger dois outros, que, por sua vez, apesar de compatíveis no plano sintático, são semanticamente discrepantes. Os termos “probidade” e “linho” estão subordinados a “vestido”, entretanto para além do sentido figurado, é possível que uma pessoa vista linho, mas não probidade. A partir desta análise, “é lícito discernir um impulso da operação metafórica (= a probidade é como uma peça de roupa), e também da operação metonímica: Booz, de quem aliás se conhece a probidade, estava (igualmente) vestido de linho” (METZ, 1980, p. 171). Tais atributos, um concreto e um abstrato, equiparam-se por sua característica terceira: a brancura; e ambos pertencem a Booz, configurando assim a relação de contiguidade.

Metz (1980) apresenta também exemplos da aplicação de metáforas e metonímias em obras cinematográficas. Um deles está na abertura de *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, na qual justapõem-se a imagem de um rebanho de carneiros à de uma multidão pegando um trem. Nesse caso, dois elementos presentes

na cadeia fílmica são associados por contraste, ou semelhança, compondo uma metáfora. Outro exemplo da mesma figura de linguagem ocorre quando se utilizam chamas no lugar de uma cena de amor. Já uma forma possível de metonímia se dá quando um elemento age afastando o outro, ao passo que estes se associam por contiguidade, em outras palavras o elemento segundo passa então a representar o primeiro. Para este tipo, Metz (1980) apresenta uma cena de filme em que, após o assassinato de uma menina, surge um plano em que figura apenas um balão preso a fios elétricos, brinquedo este deixado pela menina. Neste caso, a contiguidade se daria da menina ao balão, que passa a representá-la.

As divisões apresentadas por Metz, vale ressaltar, configuram tipos ideais. Deste modo, dentro da análise de um filme - ou de recortes de um filme - será comum que eles se sobreponham, que um mesmo fragmento contenha características de mais de um destes tipos. No que diz respeito ao objeto simbólico, como o balão citado no exemplo anterior, Metz ressalta que “o mecanismo semiótico da operação simbolizante pode mudar várias vezes durante o trajecto e o elemento simbólico permanecer idêntico” (METZ, 1980, p. 193). Em outras palavras, o mesmo elemento pode receber ao longo do filme significações distintas, ora o balão pode remeter à melancolia e isolamento da personagem, ora pode representar a mesma como no trecho citado no exemplo de paradigma efetuado em sintagma.

Em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, Ismail Xavier dedica o posfácio para discorrer sobre a evolução da noção de alegoria, evocando aspectos que julga serem úteis para o entendimento da sua utilização no cinema brasileiro das décadas de sessenta e setenta. Inicia essa trajetória na etimologia da palavra: “*allos* (outro) + *agoreuein* (falar na assembleia, falar em público na praça)” (XAVIER, 2012, p. 445). Pela tradição clássica greco-romana, o termo estaria associado à ideia de falar algo referindo-se a um elemento terceiro, ausente. O autor relata que esta definição é demasiadamente genérica, trazendo limitações para sua aplicação no período contemporâneo, porém compreende sua importância ao passo que indica que a linguagem não é imediata, “havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre a fala e a experiência” (XAVIER, 2012, p. 445-446).

Posteriormente, passa a debater características discursivas da alegoria, versando sobre questões como sua textura. Para tanto, utiliza-se de um estudo de 1964 do ensaísta americano Angus Fletcher, para quem o discurso alegórico

apresenta sempre um caráter imagético descontínuo, fragmentado, mesmo com suas variações conceituais ao longo da história.

Segundo ele [Fletcher], o discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas, e tal particularidade tende a colocar o receptor em uma postura analítica em que qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita deciframento. [...] A concepção tradicional de alegoria, sem se comprometer com a ideia de descontinuidade, ressalta a intenção de ocultamento e tende a conceber o sentido como algo a priori, de modo a transformar o processo de produção e recepção em um movimento circular composto de dois impulsos complementares: a produção corresponde à operação de ocultamento - a verdade se esconde sob a superfície do texto; e a recepção corresponde à operação inversa pela qual o leitor provoca a emersão reveladora. (XAVIER, 2012, p. 446)

Xavier retoma ainda a questão da alegoria como uma figura ativa em um espaço de conflito cultural, no qual, para ele, no momento em que duas culturas são postas em contato, a alegoria pode servir como “dispositivo de reinterpretação da tradição do outro” (XAVIER, 2012, p. 448). Da mesma forma, indica suas potencialidades sobre o eixo da temporalidade, e sua capacidade de atuação de modo a contrair distâncias entre passado e futuro. Neste caso, cita como central o eixo da tradição, no qual a alegoria acaba sendo figura-chave nas disputas de legitimidade e autoridade. Após a explanação sobre estes dois eixos de conflito, fica mais acessível a transposição destas ideias para a contemporaneidade, mais especificamente para o cinema, foco deste trabalho.

Sendo um dispositivo essencialmente narrativo, as disputas perpassam os eixos acima citados das mais variadas formas. Podemos tomar aqui como exemplo a recorrência com que filmes *hollywoodianos* apresentam como vilões personagens russos, ou como são criados filmes diversos acerca do mesmo fato histórico, gerando aí tensionamentos discursivos. No caso do cinema brasileiro isto não teria porque ser diferente, como ilustra Ismail Xavier ao analisar as alegorias no cinema novo, tropicalismo e cinema marginal.

Em um de seus capítulos, o foco da análise é o filme *Macunaíma*, de 1969, escrito e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, baseado na obra homônima de Mário de Andrade. Nele, *Macunaíma* é tanto uma representação da sociedade brasileira, quanto do brasileiro em si. “*Macunaíma* se desenha como figura sincrética a desafiar uma identidade que se reporta “ao brasileiro” e seu modo de inserção na sociedade moderna, a relação com a técnica e a consciência política” (XAVIER, 2012, p. 448). O

filme tensiona a folclórica figura do “malandro” brasileiro por meio de uma linguagem satírica, conduzindo o espectador a partir da identificação com o personagem, até sua derrocada, variando o tom cômico do filme para próximo do dramático:

Enquanto tudo é sucesso, a própria tonalidade da cena contribui para o riso solidário do espectador e sua identificação com a malandragem. Perto do fim, as imagens do herói solitário assumem um tom patético, com Macunaíma a compor a figura do Jeca, a máscara do caboclo sem charme substituindo a malícia do malandro. (XAVIER, 2012, p. 257)

Em suma, o que faz o filme de Joaquim Pedro de Andrade não se distancia dos exemplos citados no parágrafo anterior. Ele busca, através da sua narrativa, apresentar a visão do autor no debate acerca da identidade nacional. Para isso, lança mão do recurso alegórico na tentativa de ocupar este espaço na disputa por significação. Destaca-se ainda que, sendo o eixo metafórico como referente à condensação, e o metonímico ao deslocamento, compreende-se que, na alegoria, encontram-se metáforas que podem ser repetidas e aplicadas em outros contextos, compondo assim deslocamentos de caráter metonímico. Em suma, a construção alegórica “implica tanto a metáfora quanto a metonímia” (OWENS, 2004, p. 117), sendo uma categoria aglutinadora, na qual o espectador tem papel ativo na interpretação destas associações.

A partir dessas colocações, pode-se compreender a função desses recursos de linguagem dentro das obras cinematográficas. O uso de figuras de linguagem no cinema – aqui trazidas metáfora, metonímia e alegoria – colocam o espectador na condição de alguém que precisa decodificar um texto, visando extrair um significado, mais, ou menos, escondido pelo processo de figuração da linguagem.

3 CINEMA E CORRUPÇÃO

Esse capítulo busca, em um primeiro momento, discutir o signo corrupção. Para isso, apresenta tanto definições legais quanto conceituações teóricas a respeito do tema. Em seguida, é realizada uma retomada histórica da corrupção, sobretudo no Brasil, culminando em uma discussão sobre o entendimento do termo como um significante vazio (BARCELLOS; DELLAGNELO, 2014) no contexto contemporâneo do país. O subcapítulo posterior introduz os conceitos da Teoria de Cineastas, buscando compreender as potencialidades do cinema enquanto ato teórico. Para isso, utiliza os estudos realizados pelo GT Teoria dos Cineastas da AIM e pelo ST Teoria de Cineastas, da Socine, que atualizam as pesquisas apresentadas por Jacques Aumont (2004).

3.1 O Significante Corrupção

Neste subcapítulo serão abordadas definições de corrupção, passando pelo que a lei brasileira entende a partir de seu código penal, mas apresentando também abordagens teóricas acerca do tema. Para compreendê-lo, serão avaliados critérios como: as ações que configuram o ato de corrupção segundo cada fonte, quais são os sujeitos envolvidos e quais finalidades do ato.

A palavra corrupção (ou corrução) possui a mesma acepção de suas correlativas em francês, italiano e espanhol, bem como em inglês e têm uma mesma origem na palavra latina *corruptio*. Esta palavra denota decomposição, putrefação, depravação, desmoralização, sedução e suborno. (SILVA, 1995, p. 8)

Segundo Silva (1995), existem sentidos diversos atribuídos à palavra corrupção, os quais, em sua maioria, compreendem o envolvimento de ao menos dois agentes – aquele que corrompe e aquele que é corrompido. Estes estabelecem uma relação na qual se beneficiam por meio de ações que burlam normas estabelecidas socialmente. Silva (1995) salienta também que o senso comum associa o fenômeno da corrupção ao poder, seja político, ou econômico, mas que também considera frequente o uso do “pequeno poder” por parte de servidores públicos para obter vantagens daqueles que praticaram atos ilícitos, como em situações de infrações de trânsito. O autor apresenta ainda que o entendimento mais comum de corrupção costuma abarcar a ideia de burocracia e de agente público, uma noção de separação

entre o direito público e privado, bem como pressupõe uma transferência de renda que não cumpra com as regras do jogo econômico.

A ordem da burocracia, destaca Silva (1995), organiza-se a partir da lógica weberiana, dentro de uma hierarquia, e tem como fundamento a obtenção de fins pré-estabelecidos da maneira mais eficiente e eficaz. A burocracia pública é regida pelos princípios da imparcialidade e da separação entre os fins públicos e privados, sendo exercida por agentes treinados para realizar suas funções profissionais e agir de acordo com as normas burocráticas. Segundo o autor, tal visão de burocracia esbarra no problema de “[...] partir de uma distinção entre a racionalidade pública e privada, desconsiderando o papel da estrutura de motivações, gerada dentro de um conjunto de regras e valores.” (SILVA, 1995, p. 10). Assim, por este conceito de burocracia, o agente público tenderia sempre a agir de acordo com seus princípios privados.

O segundo aspecto que permeia a noção de corrupção aqui apresentada é a separação entre *res pública* e *res privada*. Silva (1995) salienta que tal distinção é algo questionável apontando que, nas democracias constitucionais, o governo “apenas se apropria legalmente de parte da renda nacional para produzir bens públicos e esta renda é administrada pelos burocratas” (SILVA, 1995, p. 11). Além disso, os políticos que, em tese, são aqueles que tomam estas decisões em nome da população, agem no sentido de cumprir suas “funções objetivo” o que presume certo grau de interesse pessoal. Isto, somado ao truculento funcionamento do jogo político, faz com que nem sempre as decisões tomadas por estes agentes representem o que seria uma escolha pública. Por fim, as definições de corrupção supõem transferências de renda dentro da sociedade e que provenham do uso da máquina governamental, se aplicando tanto ao político que recebe propina para favorecer determinado grupo, quanto a um agente de trânsito que deixa de aplicar uma multa em troca de suborno. Com base nestes três aspectos, Silva (1995) desenvolve sua definição de corrupção:

A corrupção pública é uma relação social (de caráter pessoal, extra-mercado e ilegal) que se estabelece entre dois agentes ou dois grupos de agentes (corruptos e corruptores), cujo objetivo é a transferência de renda dentro da sociedade ou do fundo público, para a realização de fins estritamente privados. Tal relação envolve a troca de favores entre os grupos de agentes e geralmente a remuneração dos corruptos com o uso da propina e de qualquer tipo de pay-off. (SILVA, 1995, p. 14)

No código penal brasileiro (BRASIL, 1940), a palavra corrupção aparece sete vezes, apenas em três delas se referindo ao tipo de relação acima citado, nas demais, seu sentido está mais próximo de *adulteração* ou *depravação*². A aparição do termo com esses dois sentidos, porém, não se relaciona com o cerne deste trabalho, pois não se relaciona diretamente com a operação da máquina pública, extrapolando o escopo pretendido por esta pesquisa. Deste modo, serão abordadas neste trabalho aquelas que se configuram como *corrupção passiva*, *corrupção ativa* e *corrupção ativa em transação comercial internacional*.

Corrupção passiva

Art. 317 - Solicitar ou receber, para si ou para outrem, direta ou indiretamente, ainda que fora da função ou antes de assumi-la, mas em razão dela, vantagem indevida, ou aceitar promessa de tal vantagem:

Pena – reclusão, de 2 (dois) a 12 (doze) anos, e multa. (Redação dada pela Lei no 10.763, de 12.11.2003)

§ 1º - A pena é aumentada de um terço, se, em consequência da vantagem ou promessa, o funcionário retarda ou deixa de praticar qualquer ato de ofício ou o pratica infringindo dever funcional.

§ 2º - Se o funcionário pratica, deixa de praticar ou retarda ato de ofício, com infração de dever funcional, cedendo a pedido ou influência de outrem: Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa. (DECRETO-LEI No 2.848, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1940)

Corrupção passiva é ação que configura a solicitação, recebimento ou acordo de recebimento de qualquer vantagem ilícita por parte de um empregado público em razão de seu trabalho. A redação da lei abre margem para o entendimento do que é a vantagem, podendo ser de benefício financeiro, ou favorecimento em troca de favores como cargos, emendas e ministérios (APPELT, 2019).

Já a corrupção ativa é aquela praticada pelo agente privado ao prometer, ou entregar qualquer vantagem ilícita a um funcionário público para que este aja fora da norma burocrática demandada pela função. Aqui também o legislador não explicitou forma específica de vantagem, podendo se dar de qualquer forma, como no decreto referente à corrupção passiva.

² Títulos dos artigos do Código Penal Brasileiro que citam "corrupção" com sentido de adulteração ou depravação: 1) Corrupção de menores; 2) Corrupção ou poluição de água potável; 3) Falsificação, corrupção, adulteração ou alteração de substância ou produtos alimentícios; 4) Falsificação, corrupção, adulteração ou alteração de produto destinado a fins terapêuticos ou medicinais. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.html. Acesso em: 18 out. 2020.

Corrupção ativa

Art. 333 - Oferecer ou prometer vantagem indevida a funcionário público, para determiná-lo a praticar, omitir ou retardar ato de ofício: Pena – reclusão, de 2 (dois) a 12 (doze) anos, e multa. (Redação dada pela Lei nº 10.763, de 12.11.2003)

Parágrafo único - A pena é aumentada de um terço, se, em razão da vantagem ou promessa, o funcionário retarda ou omite ato de ofício, ou o pratica infringindo dever funcional. (DECRETO-LEI No 2.848, DE 7 DE DEZEMBRO DE 1940)

Além destes casos, há também o artigo que se refere a transações comerciais internacionais. Com fundamento similar ao de corrupção ativa e passiva, também é configurado a partir da relação indevida em prejuízo ao ofício do funcionário. Porém, refere-se a funcionário público estrangeiro, ou a terceira pessoa e relacionado à transação comercial internacional (BRASIL, 1940). Appelt (2019) ressalta ainda que há outras práticas contra a administração pública que se aproximam da corrupção, mas que são nomeadas de forma distinta no direito brasileiro, como é o caso da *concussão*, “[...] previsto no artigo 316, Código Penal brasileiro, em que o agente exige vantagem indevida em decorrência da sua função.” (APPELT, 2019, p. 16).

No que diz respeito a uma possível história da corrupção, Pimentel (2014) coloca que o Código de Hamurabi, por ter sido “[...] um dos primeiros códigos penais escritos a estabelecer a separação entre os domínios da justiça, bens materiais e valores de cunho social” (PIMENTEL, 2014, p. 23), estabelecendo um dos marcos criadores de limites que, se ultrapassados, configurariam atos corruptos. Pimentel versa ainda sobre o caso de uma tábua de argila, da cidade de Nuzi (Assíria), de data estimada em 1.500 a.C., “[...] que descrevia um contrato pela qual uma mulher “doava” uma escrava em troca da impunidade de seu filho, que cometera um assassinato” (PIMENTEL, 2014, p. 23). Estes breves exemplos elucidam que a presença da temática e da prática da corrupção é recorrente em sociedades diversas, mesmo que antigas, mas, além disso:

Um aspecto interessante a observar é o tratamento dado ao agente corrupto ao longo da história. A partir dos anos de 80 e 90 do século passado [XX], diversos escândalos no mundo vieram à tona, dando mais visibilidade ao tema da corrupção através da difusão dos meios de comunicação e, principalmente, com a ajuda das tecnologias da informação (PIMENTEL, 2014, p. 26)

Esta colocação toca na questão cerne deste trabalho, que se propõe a discutir qual o tratamento dado à temática da corrupção pelo cinema brasileiro. No Brasil, as

práticas de corrupção possuem registros que datam do século XVI, início da colonização portuguesa (PIMENTEL, 2014), se estendem ao longo da história do país, encontrando alguns marcos e situações recorrentes, e apresentam ocorrências “independentemente do regime de governo e de suas formas de expressão” (PIMENTEL, 2014, p. 45).

Durante o período do Brasil Império, a corrupção já configurava um fator de desgaste da imagem do governo, tendo nas fraudes eleitorais uma de suas principais causas. À época, como ressalta Pimentel (2014), não havia nem mesmo alistamento eleitoral. Após a proclamação da República tal cenário não sofreu grandes alterações, pelo contrário, o poder político exercido por coronéis em algumas regiões do país era tamanho que práticas como o voto de cabresto eram naturalizadas.

Alguns anos depois, com a Revolução de 1930 e o advento do Decreto nº 21.076, de 24 de fevereiro de 1932, foram tomadas providências diversas para corrigir as distorções do sistema eleitoral, implantando-se, a partir daí, o voto secreto e criando-se uma justiça especializada, a Justiça Eleitoral. Tal medida foi capaz de, em alguns aspectos, enfraquecer o sistema antigo de dominação política. (PIMENTEL, 2014, p. 37)

Nos anos que antecederam a ditadura civil-militar, o signo corrupção figurou em campanhas presidenciais, como no caso de Jânio Quadros, que se elegeu em 1960 com a notória promessa de *varrer a corrupção*. Já durante a ditadura civil-militar, houve “um crescimento demasiado do funcionalismo público, inchando o Estado” (PIMENTEL, 2014, p. 39), ao passo que, em muitos aspectos “beneficiou apenas as elites e as classes que a apoiavam, abandonando o exercício público visando o bem de todos” (PIMENTEL, 2014, p. 39).

Após o restabelecimento do regime democrático no país, foi promulgada a Constituição Federal, em 1988. Com ela, exigia-se maior transparência das ações do governo, bem como previa-se uma maior atuação do Ministério Público. Pimentel (2014) afirma ainda que tais fatores, aliados à restituição da liberdade de imprensa, limitada durante os anos de ditadura civil-militar, contribuíram para uma maior publicidade de diversos casos de corrupção.

Em 1989, novamente o signo corrupção teve destaque em uma campanha presidencial vitoriosa, foi o caso de Fernando Collor de Melo, que prometia uma caça aos corruptos e aos marajás do serviço público. Entretanto, seu governo ficou marcado por desastrosas medidas econômicas e inúmeros casos de corrupção,

que o levaram a ser o primeiro presidente da república brasileira a sofrer um processo político de impedimento. Um dos fatores que contribuíram para deflagrar a crise do governo Collor foi a intensa mobilização social, “a população foi às ruas, movida por uma forte indignação que, mormente exigia, entre outras coisas, a ética na política, bem como o combate à impunidade infiltrada no governo” (PIMENTEL, 2014, p. 41). Outro caso ao qual cabe destaque é o do “mensalão”, no qual, durante o segundo mandato do presidente Lula, fora processada uma Ação Penal envolvendo agentes públicos e privados a respeito da compra de voto de parlamentares.

Em 2013, a população brasileira voltou a ocupar as ruas em protesto. Aquelas que posteriormente ficaram conhecidas como *Jornadas de Junho* tiveram como motivação inicial a indignação com o aumento do preço das passagens do transporte público, mas rapidamente suas pautas foram expandidas, resultando em uma grande fragmentação discursiva. Apesar de a economia brasileira à época viver um momento de praticamente pleno emprego, a população reivindicava melhorias nos sistemas públicos, bem como se posicionava contra a corrupção. Diversos grupos políticos se mobilizaram, como o Movimento Passe Livre, os Black Blocs, bancários e professores de redes estaduais. Porém, uma grande parcela das centenas de milhares de manifestantes fazia parte de uma “maioria fragmentada” (PINTO, 2017) de indivíduos que não compunham qualquer organização política e “identificavam no governo a culpa pelo que chamavam de caos na saúde, na educação e na segurança” (PINTO, 2017, p. 134).

No ano seguinte, o Brasil sediou a Copa do Mundo de Futebol, que gerou uma nova onda de protestos no país, tanto nos meses que precederam o evento, quanto durante ele. Tais manifestações se concentraram nas cidades-sede da copa e contaram com um número de participantes menos expressivo se comparadas às jornadas do ano anterior. Elas foram marcadas pela organização via redes sociais, por ter havido dura repressão policial e, apesar de que suas pautas tendessem a repetir as das jornadas de 2013, pode-se compreender que o discurso das ruas era mais homogêneo, pois se articulava em torno do significativo Copa do Mundo. Em determinados grupos, “ela significava a corrupção, os gastos desnecessários, a incompetência, o desgoverno. A Copa do Mundo tornou-se sinônimo de governo Dilma.” (PINTO, 2017, p. 139). No mesmo ano, foram deflagradas as primeiras fases ostensivas da Lava-Jato, operação que investigava majoritariamente relações de corrupção entre grupos políticos e grandes empreiteiras e que causou forte crise

institucional no governo Dilma Rousseff (FERNANDES, 2016). Tendo as delações premiadas como uma de suas principais ferramentas de investigação, a Lava-Jato foi amplamente divulgada pelos veículos de comunicação, notabilizando-se como a maior operação contra a corrupção no país e levantando diversos eixos de debate, como a judicialização da política e o papel da mídia, que atuou

abrindo um terreno incerto de disputa de versões, onde reputações se construíam e destruíam a cada novo fato apresentado. A delação premiada dos acusados passou a pautar a mídia e, conseqüentemente, as conversações diárias, ainda que haja debates quanto à sua legalidade. (FERNANDES, 2016, p. 46)

Neste contexto de reverberação midiática e impactos sociais, constitui-se uma espécie de disputa sobre o controle das narrativas a respeito do tema. Para melhor compreender tal articulação discursiva, importa apresentar os conceitos de significante vazio, significante flutuante e de cadeias de equivalência, por meio de autores e autoras que seguem o trabalho do teórico político argentino Ernesto Laclau.

Como demonstram Cavalcante e Costa (2017), uma cadeia de equivalência se estabelece quando elementos do discurso que não possuem relação estabelecida articulam-se de modo a constituir equivalência. Com isso, entretanto, acabam-se suprimindo sentidos particulares, ao passo que se compreende que as demandas se equiparam. Desta forma um elemento desponta como fator comum entre os demais, “mas isso só ocorre porque há um discurso que os constitui, significa-os como tal, hegemonizando um elemento específico (o ponto nodal em comum)” (CAVALCANTE; COSTA, 2017, p. 15).

Resgatando a perspectiva de Howarth e Stavrakakis (2000), o ponto nodal é um significante privilegiado, um ponto de referência em um discurso que agrupa um sistema particular de significados ou uma cadeia de significados. Mendonça (2003b, p. 11) afirma que os pontos nodais são fundamentais para a prática articulatória, pois, “por serem pontos discursivos privilegiados, eles possuem a capacidade de fixar, ainda que de forma parcial e precária, a própria articulação”, representando o próprio sentido de uma prática articulatória. (BARCELLOS; DELLAGNELO, 2014, p. 420)

Essa aproximação entre discursos diversos, articulados por um ponto nodal, configura um significante vazio, “um elemento de convergência de tantas identidades a ponto de perder seu significado específico e tornar-se um significante sem significado” (BARCELLOS; DELLAGNELO, 2014, p. 420). Em outras palavras, um

significante vazio tem seu sentido particular suprimido, ao passo que representa diversas demandas, articuladas em cadeias de equivalência. Assim, ao articular uma cadeia de discursos diversos, em um determinado instante, os significantes vazios constituem uma totalidade hegemônica e, ao estipular os limites dessa totalidade, define também a diferenciação do que é “outra coisa”, estabelecendo um limite de diferenciação.

Celi Pinto, em artigo publicado em 2017, utiliza-se destes conceitos para versar sobre a trajetória discursiva das manifestações de rua do país entre 2013 e 2015 e pontua três momentos-chave que teriam feito com que as ruas, majoritariamente ocupadas por grupos identificados com relações de centro-esquerda e esquerda desde a luta pela redemocratização na década de 80, passassem a ser ocupados por grupos de centro e de direita. São eles: as manifestações de junho de 2013, as manifestações contra a Copa do Mundo de Futebol em 2014 e, por fim, aquelas que pediam o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em março de 2015 (PINTO, 2017).

A partir da argumentação da autora, compreende-se a exemplificação da construção de cadeias de equivalência no contexto político contemporâneo brasileiro, bem como a consolidação de um significante vazio a partir desta articulação. Como demonstrado neste trecho sobre as diferenças entre as manifestações pelo *impeachment* de Dilma e as dos anos de 2013 e 2014:

As manifestações de março de 2015, ao contrário do que acontecera nos dois anos anteriores, tinham um mote ao redor do qual se articulava o discurso. O mote era “*impeachment* de Dilma Rousseff”; toda e qualquer outra questão era decorrente dessa questão central. Desapareceram a fragmentação discursiva, os temas sociais, políticos e econômicos. Também desapareceram das ruas todos os grupos alinhados à esquerda do governo, como os anarquistas, os Black Blocs, os partidos políticos e movimentos sociais populares. O discurso articulou-se em uma forte cadeia de equivalência onde três elos o organizavam, Dilma-PT-corrupção, e se antagonizavam ao Brasil representado pelos manifestantes vestidos de amarelo. (PINTO, 2017, p. 148-149)

Neste caso, a questão do *impeachment* de Dilma configura um significante vazio, pois tem seu significado particular suprimido e passa a representar não só ele, como também outras demandas como, por exemplo, o combate à corrupção. Assim, importa aqui falar sobre o conceito de significante flutuante, que se configura como uma ideia em disputa, cujos sentidos estão suspensos, divididos:

Tomemos, por exemplo, o combate à corrupção, que, por sua popularidade em um cenário político específico, se descola da cadeia de equivalência e se torna um significante flutuante, à disposição de discursos que o disputam. A princípio, não há uma filiação ideológica nesse combate. Um significante flutuante pode ser articulado com uma posição de esquerda, tornando-se equivalente a governo popular, antiburguês, Estado forte, partidos das classes populares. No entanto, em um momento de publicidade de casos de corrupção de um governo identificado como popular, criam-se condições para que o combate à corrupção seja articulado a posições de centro-direita, tornando-se equivalente a, por exemplo, Estado mínimo, mercado e liberalismo econômico. (PINTO, 2017, p. 126)

É o caso do contexto político brasileiro aqui trabalhado, no qual há uma apropriação por parte de grupos de centro e direita do significante flutuante *combate à corrupção* e uma tentativa de incutir elementos nesta narrativa que associem seu oposto, no caso *a corrupção* em si, ao grupo político opositor.

Partindo destes raciocínios, a corrupção pode ser compreendida como um significante vazio, pois constituiu-se como ponto nodal de cadeias de equivalência que abarcam questões como ineficiência da máquina pública, altos índices de desemprego e problemas sociais como saúde e educação. Além disso, apesar de não haver uma filiação ideológica inicial a este significante, sua apropriação pelo discurso de grupos políticos de centro e direita, bem como as demandas associadas às suas cadeias de equivalência, acabam por determinar seus limites de diferenciação, limitando, assim, o que a partir deste discurso estaria fora do que é considerado corrupto.

3.2 O Cinema Como Ato Teórico

Em seu artigo *Pode um Filme ser um Ato de Teoria?*, Jacques Aumont (2008) aborda os limites do cinema, sobretudo por sua essência imagética, enquanto produtor de enunciados teóricos. Ele salienta que as imagens podem produzir ou conter pensamentos, mas não “teoria”. Segundo ele:

Diferentemente do pensar, atividade que nos habituamos a aceitar como passível de incluir diferentes aspectos, em particular as passagens pela experiência sensível ou pela experiência afetiva, teorizar sempre encontra a abstração, o esquema, o modelo; ele se desenvolve em um espaço mental em que não há imagens, nem figuras; em que ao fluxo prefere-se o corte que o conceito introduz; teorizar, enfim, parece, quanto aos seus objetivos, ser portador de uma certa responsabilidade: não se teoriza por prazer, nem mesmo em matemática pura. Em suma, três obstáculos a uma resposta afirmativa: o do hábito (não se assiste a um filme pela teoria, mas por

algum outro motivo), o da essência (o filme não é prioritariamente uma organização discursiva), o da finalidade (o filme é “irresponsável”). (AUMONT, 2008, p. 26)

Entretanto, o artigo de Aumont não se pretende definitivo na exclusão do cinema enquanto expressão teórica, apenas aponta as limitações de seu desenvolvimento neste campo. Deste modo, para o autor, o cinema não é capaz de constituir teorias, mas sim atos teóricos. Nesse ponto, cabe distinguir o entendimento do autor sobre o que é pensamento e o que é teoria.

Aumont (2008) pontua que “pensar” é um termo vago, que pode se aplicar a diversos contextos. Pode se referir a situações cotidianas como, por exemplo, pensar em que roupa vestir. Nesses casos, o pensamento está mais associado à memórias, ou uma capacidade de previsão. Porém, também pode expressar reflexões, como pensar o papel do indivíduo na sociedade. O autor restringe a utilização do termo a esse último sentido, o qual chama de “pensamento *stricto sensu*” (AUMONT, 2008, p. 25). Já a teoria, destaca, ocupa-se majoritariamente de objetos abstratos e demanda “a especulação, a sistematicidade, a força explicativa” (AUMONT, 2008, p. 25).

A teoria não está diretamente relacionada à ação, e é justamente esse seu caráter especulativo que a distingue, em fundamento, de outros conteúdos de pensamento (AUMONT, 2008). O segundo caráter que configura uma teoria para o autor é a sua coerência ou sistematicidade: “Uma vez que se trata de colocar em ação capacidades lógicas e, em geral, intelectuais, não se admite que ela possa ser desconexa: uma teoria respeitável deve, por todos os meios, não se contradizer” (AUMONT, 2008, p. 26). Por fim, ressalta a força explicativa presente em uma teoria. Para o autor, a expressão teórica deve conter a pretensão de explicar um fenômeno, independentemente do seu grau de abstração.

A partir disso, pode-se compreender que “pensamento” é algo que vai instigar a teoria, é mais amplo que a definição estrita de teoria. Aumont (2008) diz que podemos encontrar nos filmes diferentes graus dos traços daquilo que compõe uma teoria. Entre eles, a coerência dos enunciados é o mais facilmente encontrado nas obras, pois “Mesmo o mais rapsódico dos filmes, o mais poético e o mais singular, se tem alguma pretensão a teorizar, deverá encontrar uma forma de coerência.” (AUMONT, 2008, p. 26).

Já no que tange o poder de especulação do cinema, o autor destaca que:

um filme – ou um conjunto de filmes – evidentemente especula, por menos que contribuamos para isso, ao definirmos o objeto de sua especulação, o que freqüentemente ocorre quando nomeamos esse objeto. (AUMONT, 2008, p. 28).

Aumont toma como exemplo disso as reflexões sobre o espaço-tempo em filmes como *Cidadão Kane*, ou *2001: Uma Odisséia no Espaço*, e ressalta a necessidade de que um analista “identifique o problema preciso ao qual o filme supostamente se dirige” (AUMONT, 2008, p. 28). É na necessidade de se constituir enquanto objeto explicativo que, para Aumont (2008), o cinema encontra sua maior barreira para teorizar. Ele defende o argumento pontuando uma diferença que considera epistemologicamente essencial. Um filme pode produzir uma especulação coerente para dizer o que quiser sobre o mundo, pois isso não incorre em nenhuma mudança no mundo. Ao passo que “explicar” depreende que “o mundo e o fenômeno visados sejam afetados pela construção explicativa” (AUMONT, 2008, p. 30). O cinema, desta forma, é pensamento e não teoria, pois não é capaz de alcançar o grau de abstração da palavra, mas pode se constituir como ato teórico.

Penafria (2020) defende o cinema enquanto forma de pensamento e afirma que ele:

mostra-nos ligações entre coisas que nós nunca teríamos pensado antes se usássemos única e exclusivamente a linguagem escrita ou falada. E há a imagem, que nos dá outra possibilidade de construirmos uma linguagem, que nos obriga a pensar, a termos ideias que nunca teríamos se não fosse esse universo imagético. (PENAFRIA, 2020, p.10)

Aumont (2004) indica três critérios importantes em sua pesquisa sobre as teorias dos cineastas: “a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência.” (AUMONT, 2004, p. 10). Tais critérios são pertinentes aos estudos de Aumont (2004), mas não são necessariamente contemplados pela Teoria de Cineastas. No texto, “*Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*”, Graça, Baggio e Penafria reconhecem esses critérios estabelecidos por Aumont como conceitos prévios para a compreensão da abordagem da Teoria de Cineastas: A coerência visa como efeito evitar a frouxidão que o autor acusa em outras teorias do cinema, “que para ele muitas vezes são espécies de semióticas dos filmes, misturando um pouco de pragmática, sociologia, ou psicologia.” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 26); Já a novidade, também chamada de inventividade, é colocada como um critério inevitável. Aumont (2004) reconhece que toda novidade é relativa, porém

considerando que teorias são também criações, importa apresentem inovações; Por fim, o critério de pertinência é “uma questão que pode ser considerada tanto no seu sentido intrateórico, como no que diz respeito a um projeto do cineasta” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 26).

O campo da Teoria dos Cineastas busca, através da análise de materiais oriundos dos próprios realizadores, como escritos e entrevistas, aproximar esses pensamentos daqueles praticados pela academia. Considerando o entendimento de que a prática cinematográfica se faz de uma constante integração prática e teórica, o que propõe a Teoria dos Cineastas, “do ponto de vista pedagógico, é uma discussão continuada sobre o pensamento dos cineastas” (PENAFRIA *et al.*, 2017, p. 31). Desta forma:

Trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema. E, justamente, para compreendermos melhor o cinema temos que nos posicionar ao lado do cineasta. (PENAFRIA, 2020, p. 10)

No que tange às fontes de pesquisa, importa ressaltar que no livro *As Teorias dos Cineastas*, Aumont (2004) se detém à investigação de textos oriundos dos cineastas. Entretanto, a perspectiva exposta pelo GT Teoria dos Cineastas da AIM e pelo ST Teoria de Cineastas, da Socine, avança sobre essa noção utilizando também os filmes como fonte, por compreender que o pensamento dos cineastas também está presente neles. Destaca-se também que a Teoria de Cineastas, prioritariamente, é uma abordagem sobre teorias do cinema. Entretanto no caso desta monografia, serão apropriados os preceitos da Teoria de Cineastas com enfoque uma questão específica: analisar estratégias que as obras utilizam para pensar a corrupção.

Manuela Penafria (2020), em entrevista publicada na Revista Intexto, destaca neste ponto que a Teoria de Cineastas sempre possui a intervenção do pesquisador, por meio da sistematização e formalização. Para a autora, o pesquisador não deve buscar traduzir o pensamento do cineasta, mas produzir conhecimento, colocando-se próximo a outro criador. A condição de investigador pressupõe a responsabilidade sobre a sistematização e esta já é, por sua vez, produção de conhecimento (PENAFRIA, 2020). Desta forma, o pesquisador, ao entrar em contato com o pensamento do cineasta, depara-se com o seguinte problema: “o que é que eu posso acrescentar sobre seus filmes que ele já não tenha dito?” (PENAFRIA, 2020, p. 14).

Aumont (2008) coloca que um filme pode ser um ato teórico por três maneiras: simplificando uma questão; produzindo um choque sensível que obriga o pensamento

a teorizar; ou gerando metalinguagem. O autor avança, afirmando que “só com dificuldade e de maneira insuficiente pode um filme tratar de uma grande questão teórica” (AUMONT, 2008, p. 30). Por ser incapaz de atingir o mesmo grau de abstração que a palavra, Aumont (2008) compreende que sempre que o cinema se propor a teorizar ele vai incorrer em simplificação. Para reforçar esse debate, o autor introduz o exemplo de Vertov, apontando as suas limitações ao tentar trabalhar uma questão teórica abstrata:

Quando Vertov pretende explicar, em um número do Kinoglaz, o circuito econômico dos bens de consumo cotidiano, ele não pode imaginar nada mais expressivo do que voltar no tempo, da carne no prato ao boi pastando. Porém, a explicação assim dada, incontestável (o bife evidentemente provém do animal criado pelo camponês), permanece elementar, quase infantil, e o filme nada diz sobre a lógica dos circuitos de produção e de distribuição; ele é incapaz de preencher sua função didática e de demonstrar a superioridade do sistema socialista, pois ele sequer o mostra; a fortiori, ele não o analisa, ele nada explica. (AUMONT, 2008, p. 30)

Entretanto, afirmar que o cinema produz uma simplificação ao tentar teorizar não quer dizer que os filmes sejam simplórios. O cinema é instrumento sensível, que produz efeito no mundo e induz as pessoas ao pensamento. Porém, envolve outra organização de elementos, diferente do que se compreende por teoria. Em consequência disso, ao tratar temas abstratos, que seriam mais nativamente abordados pela palavra, incorre em simplificação.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os primeiros esboços deste trabalho vieram a partir do contato com os estudos apresentados pela professora Céli Pinto (2017), que apontam para uma mudança da trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil. No texto, Céli Pinto indica três momentos históricos de manifestações como fundamentais para este acontecimento: as jornadas de junho de 2013; aquelas relacionadas à Copa do Mundo de Futebol de 2014; e as jornadas de março de 2015 .

Assim, o problema de pesquisa, que foi sendo refinado ao longo do desenvolvimento do trabalho, ficou definido como: *quais as estratégias que o cinema brasileiro contemporâneo de ficção utiliza para produzir atos teóricos sobre a corrupção?*. Entre estas estratégias, serão analisadas as funções dos diferentes níveis semióticos (LAZZARATO, 2014) na construção dos enunciados.

Para obter familiaridade com o universo a ser pesquisado e, posteriormente, definir o *corpus* da pesquisa, foi realizado um mapeamento inicial de filmes brasileiros lançados entre 2014 e 2019 filtrando a partir dos *títulos* e *sinopses* aqueles que poderiam tratar do tema “corrupção”. O primeiro critério de seleção foi o título conter referência ao significante corrupção; não existindo, buscava-se tal referência na sinopse. Nesta etapa da pesquisa, foram utilizados dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), com as tabelas “*Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2017*”³ e “*Títulos Brasileiros Lançados em 2018*”, esta presente no “*Anuário Estatístico Brasileiro de 2018*”⁴, assinado pelo OCA e pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Não foram encontrados dados oficiais referentes aos títulos brasileiros lançados em 2019, por isso, foram utilizados sites de busca para compreender todo o escopo da pesquisa, bem como suprir eventuais lacunas referentes ao mapeamento feito por meio das tabelas do OCA. Esta etapa da pesquisa resultou em uma listagem de 131 filmes, incluindo obras documentais e de ficção.

O procedimento metodológico posterior foi estabelecer critérios objetivos de seleção dos filmes a serem analisados, com o intuito de definir um *corpus* consistente

³ Documento extraído do site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf>. Acesso em: 18 out. 2020.

⁴ Documento extraído do site da Agência Nacional do Cinema. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2018.pdf. Acesso em: 18 out. 2020.

e condizente com uma monografia de conclusão de curso. O primeiro critério foi o ano de produção, levando em consideração a contemporaneidade do fenômeno analisado, definiu-se o escopo de filmes lançados entre 2014 e 2018. Após isso, foi feita a opção por filmes de ficção para restringir o universo de pesquisa, bem como garantir maior simetria entre os objetos a serem analisados. Por fim, identificou-se a necessidade de utilizar obras em que a corrupção possuísse centralidade na narrativa, definindo também um limite de 10 filmes. Com estes critérios, títulos que foram embriões na escolha deste tema de pesquisa acabaram ficando de fora da análise. É o caso do documentário *Democracia em Vertigem*, dirigido por Petra Costa e indicado ao Oscar em 2020, e da série *O Mecanismo*, dirigida por José Padilha. Deste modo, o objeto de análise desta monografia ficou composto pelos seguintes filmes:

Quadro 1 – Listagem de obras

Filme	Direção	Ano
O Jogo de Xadrez	Luis Antonio Pereira	2014
O Candidato Honesto	Roberto Santucci	2014
Mulheres no Poder	Gustavo Acioli	2015
O Fim e os Meios	Murilo Salles	2015
Operações Especiais	Tomás Portella	2015
Em Nome da Lei	Sérgio Rezende	2016
Olympia 2016	Rodrigo Mac Niven	2016
Polícia Federal - A lei é para todos	Marcelo Antunez	2017
O Doutrinador	Gustavo Bonafé	2018
O Candidato Honesto 2	Roberto Santucci	2018

Fonte: elaborado pelo autor.

Em paralelo a esse processo, realizou-se uma pesquisa bibliográfica visando identificar quais as vertentes teóricas poderiam fornecer as ferramentas apropriadas para compreender a complexidade do objeto. Assim, partindo do entendimento de Deleuze (2005) sobre o cinema como uma materialidade enunciável, percebeu-se a

necessidade de abordar estudos sobre enunciados (FIORIN, 2017) e regimes de significação (DELEUZE; GUATTARI, 1995; LAZZARATO, 2014).

Identificou-se também a importância das figuras de linguagem para a compreensão dos atos teóricos no cinema, abordando metáfora e metonímia por meio de Metz (1980) e alegorias a partir de Xavier (2012). Além disso, visando delimitar o entendimento do problema de pesquisa, foram abordadas diferentes definições do que é corrupção e foi realizado um breve resgate histórico sobre o tema. Por fim, para dimensionar as potencialidades e limitações dos enunciados cinematográficos, o caminho escolhido foi a teoria de cineastas, dos estudos desenvolvidos no Seminário Temático da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) e pelo Grupo de Trabalho Teoria dos Cineastas, da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), fundamentados na teoria de Aumont (2004).

Desde o início da construção desta monografia, esteve presente a ideia da realização de uma análise transversal, que desse conta de um maior número de filmes, tendo em vista o objetivo de analisar a participação do cinema brasileiro na disputa de significados no cenário político contemporâneo. Deste modo, após a definição do objeto de pesquisa, realizou-se um esforço no sentido de identificar os atravessamentos e particularidades dos filmes analisados, compreendendo quais os atos teóricos presentes neles.

Esta etapa resultou em uma tabela comparativa, que serviu de base para a construção dos sete eixos de análise desta monografia (ver quadro abaixo). Cada eixo foi titulado de “ato teórico” e designa um modo que os filmes utilizaram para produzirem enunciados sobre a corrupção. Em cada ato teórico, a semiótica é utilizada como recurso para análise das imagens, sobretudo a de Lazzarato (2014), que possui lastro nos estudos de Deleuze e Guattari (1995), analisando as abordagens exploradas dos diferentes níveis semióticos. Em associação a isso, são utilizados conceitos de figuras de linguagem, trabalhados por Fiorin (2017), Metz (1980) e Xavier (2012).

Quadro 2 - Atos Teóricos sobre a corrupção

Eixos de Análise	
1.	Ato Teórico: enunciado explícito
2.	Ato Teórico: enunciado implícito

3.	Ato Teórico: mídia como linguagem da corrupção
4.	Ato Teórico: a violência é uma função na engrenagem da corrupção
5.	Ato Teórico: esforço para aderência na realidade contemporânea.
6.	Ato Teórico: nomear o corrupto

Fonte: elaborado pelo autor.

Os primeiros dois eixos de análise se referem mais diretamente às formas de dizer dos filmes. O enunciado explícito dedica-se a estudar as estratégias das obras quando pretendem apresentar uma tese, ou ideia de forma objetiva, reduzindo espaços de contradição. Já o enunciado implícito se dá quando os significados estão colocados de maneira mais fragmentada, oferecendo alguns elementos de conexão, mas demandando do espectador que ele produza por si próprio algumas conexões. No terceiro e quarto eixos, encontram-se elementos que os filmes atrelam à corrupção de maneira recorrente. A mídia é representada nas obras em formatos variados e, para além disso, costuma se apresentar como um importante articulador narrativo, desta forma o estudo busca identificar tais funções, bem como analisá-las. Já o quarto eixo se dedica a compreender o que os filmes dizem sobre papel da violência na estrutura da corrupção, representada nas obras como método, ou consequência das atividades corruptas. No quinto eixo são analisadas as aproximações produzidas entre as narrativas e a realidade, por meio da inserção de elementos como símbolos nacionais, ou mesmo representações de figuras políticas reais. Por fim, no ato teórico de nomear o corrupto, estão colocadas algumas teses apresentadas pelas obras sobre quem são os corruptos no Brasil. Os filmes versam sobre os aspectos que circundam o tema como suas causas, origens e efeitos, nomeando os culpados por meio de estratégias de conexão com a realidade, pessoalização e tipificação.

Cada um destes eixos de análise se propõe independente, não havendo a exigência da leitura na ordem em que o texto se apresenta. Entretanto, estão organizados de uma forma que busca facilitar a compreensão do fenômeno como um todo. Os eixos funcionam como se fossem três duplas, sendo a primeira referente às formas de dizer dos filmes, suas estratégias na construção dos enunciados; a segunda dupla apresenta elementos – mídia e violência – que a princípio não possuem uma relação direta com o tema “corrupção”, mas que são amplamente explorados pelos filmes; já a terceira dupla contém mais notadamente teses apresentadas pelas obras sobre o contexto contemporâneo brasileiro.

Importa ainda ressaltar que esta monografia não pretende dar conta de todas as nuances do fenômeno, mas sim traçar um panorama amplo de como parte do cinema nacional contemporâneo integra a disputa pela significação da corrupção e seus desdobramentos. Desta forma, os sete eixos de análise não correspondem necessariamente a todos os atos teóricos produzidos pelos filmes estudados. Além disso, estes configuram-se como instrumentos de análise teórica, modelos que podem, por vezes, se sobrepor. Assim, a mesma cena de um filme pode conter manifestações que expressem mais de um ato teórico.

5 ATOS TEÓRICOS SOBRE A CORRUPÇÃO

O contato com os filmes selecionados para compor o objeto de pesquisa desta monografia permitiu a identificação de uma série de cruzamentos entre as construções exploradas pelas obras quando pretendem tematizar a corrupção. Para investigar essas percepções, as análises foram sistematizadas a partir da divisão em seis eixos, cada um deles correspondendo a um ato teórico. Para compreender a estruturas desses atos teóricos, serão analisadas as funções dos diferentes níveis semióticos (LAZZARATO, 2014) na construção dos significados.

5.1 Ato Teórico: enunciado explícito

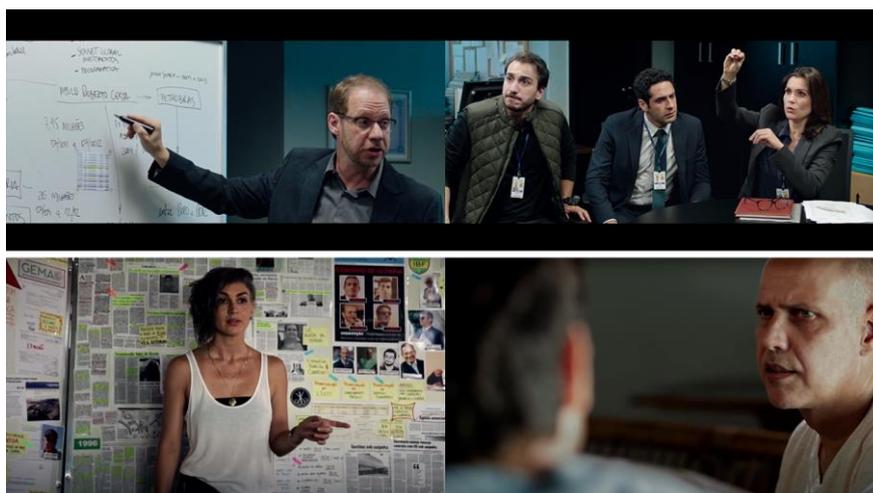
O primeiro eixo de análise desta monografia dá conta das situações em que os filmes tecem enunciados explícitos sobre o fenômeno da corrupção. O objetivo desta seção é identificar quais as estratégias utilizadas pelos filmes para construir estes enunciados.

Este ato teórico possui alta recorrência nas obras que compõem o objeto de pesquisa do trabalho. Ele tem como característica principal um protagonismo do verbal na construção semiótica, de forma que, majoritariamente, os demais elementos semióticos que integram as cenas servem sobretudo como suporte ao que está sendo dito. Em outras palavras, há um enfoque na semiótica significante, lançando mão de uma linguagem objetiva, didática, que atua de forma a reduzir os espaços de contradição. As informações visuais, de ritmo de montagem, de fotografia, de gestos dos personagens etc. – semióticas simbólicas e a-significantes (LAZZARATO, 2014) – costumam ser utilizadas para reforçar os significados verbalizados. Este modo de operar é evidente em *Polícia Federal - A lei é para todos*.

O filme, que narra a história do surgimento da Operação Lava Jato até o vazamento dos grampos telefônicos da presidenta Dilma Rousseff, expressa-se de maneira direta e apresenta estruturas que atuam de modo a preencher ainda mais eventuais lacunas para a consolidação dos significados. O mesmo ocorre em *Olympia 2016*: apesar de o filme explorar com mais profundidade os demais níveis semióticos e de o caráter didático da linguagem verbal ser menos manifesto na obra como um todo, há diversos momentos em que os enunciados explícitos se fazem presentes.

Na figura abaixo, estão frames de duas cenas, uma de *Polícia Federal - A lei é para todos* e outra de *Olympia 2016*. Nesta seção, a análise ocorrerá em paralelo, pois elas se configuram quase que como tipos ideais do ato teórico enunciado explícito, tendo em vista que apresentam diversas características que permitem identificar a manifestação do enunciado explícito nas cenas.

Figura 1 - O Quadro Branco



Fonte: Reprodução *Polícia Federal - A lei é para todos* (2017), imagens superiores e *Olympia 2016* (2016), imagens inferiores.

As duas cenas são estruturadas de maneira muito similar. Nelas os personagens à frente dos quadros expõem conclusões que chegaram a partir de investigações, detalhando passo a passo as relações de corrupção, sendo complementados por enunciados verbais dos demais presentes. Em ambas, há um protagonismo da semiótica significativa (DELEUZE; GUATTARI, 1995), em outras palavras, as falas do personagem dão conta de conduzir a construção de significados. Além disso, a construção dos diálogos é feita de modo a reduzir as possibilidades de interpretação do espectador. Já os elementos visuais e de ritmo (a montagem, por exemplo), são utilizados como reforço do que é dito, gerando uma simplificação da mensagem. Um elemento visual, em evidência nas duas cenas é o quadro branco, utilizado como uma forma de materializar o trabalho de investigação realizado, com o excesso de informações sugerindo também uma profundidade, ou complexidade, deste trabalho. Além disso, a composição explorada, com um personagem em pé em frente ao quadro, passando informações de maneira minuciosa para os demais, todos

sentados, reforça o tom didático pretendido, ao passo que as cenas praticamente emulam uma situação de sala de aula.

A cena de *Olympia 2016* inicia com Lia perguntado aos demais: “Vocês entenderam? Vocês estão vendo isso?” e, na sequência, começa a sua explanação narrando o envolvimento de políticos e empreiteiros em desvios de dinheiro nas obras para as Olimpíadas, ao passo que são mostrados fragmentos do quadro contendo manchetes de jornais que ancoram a fala da personagem. Já em *Polícia Federal - A lei é para todos*, a construção é ainda mais didática. Conforme o personagem relata os atos descobertos, descreve quais crimes eles configuram. Por exemplo, após contar que empresas de um executivo pagaram o diretor da Petrobrás para serem favorecidas em um contrato superfaturado, afirma: “desvio de dinheiro, corrupção, propina, formação de quadrilha”.

Mesmo com as particularidades narrativas de cada filme e com o papel que estas cenas exercem dentro deles, a partir da análise destes trechos é possível perceber convergências em seus enunciados sobre corrupção. Ambos denunciam uma organização complexa e sistêmica, envolvendo setores diversos, passando a ideia de ser um problema enraizado na sociedade, além de destacar a centralidade das grandes empreiteiras no processo. Estas ideias são condensadas pela fala de Rodrigo em *Olympia 2016*, após Lia dizer que deseja aprofundar as investigações: “isso não tem fim, cada nome que a gente puxa vem outros dez”.

Figura 2 - Lula ministro



Fonte: Reprodução *Polícia Federal - A lei é para todos* (2017).

O enunciado explícito pode ser identificado em diversos momentos de *Polícia Federal - A lei é para todos*, podendo ser definido como seu modelo de operação. A linguagem objetiva e didática é uma característica constante, mas o filme ainda agrega outros elementos que expressam ainda mais a intenção instrutiva dos enunciados. Na cena apresentada acima (Figura 2), por exemplo, há imagens de um noticiário real

com uma fala da presidenta Dilma Rousseff, na qual ela anuncia a nomeação de Lula como ministro da casa civil. Nela, o personagem delegado Ivan e sua esposa estão no quarto assistindo televisão, quando ela indaga: “se ele for ministro para tudo?” e, então, o delegado explica: “se ele for ministro ganha foro privilegiado, sai da nossa mão e vai pro STF, sabe-se lá Deus quando vai ser julgado.”

A personagem avança, questionando se tal ação não seria obstrução de justiça, e o delegado afirma que sim, mas que não teria como provar. A cena termina com Ivan ligando para Edu, outro agente da polícia, ordenando que interrompesse a escuta telefônica de Lula, pois ele era oficialmente ministro. Nesse trecho, destacam-se duas estruturas principais. Primeiro, a minuciosa explicação do porquê a nomeação de Lula como ministro seria um ato ilegal; segundo, a ação imediata do delegado em ordenar a interrupção dos grampos telefônicos ao saber que aquele era um anúncio oficial. Aqui, a linguagem verbal dá conta de exprimir o enunciado explicitamente, ao afirmar que Dilma estaria tomando uma ação ilegal ao nomear Lula como ministro. Já a suspensão dos grampos telefônicos sustenta de maneira implícita um argumento fortemente identificado na obra: a lisura das investigações da Lava Jato e a imparcialidade da operação, teses marcadas não apenas nesta cena, como também em todo o decorrer do filme.

Cabe reforçar que os enunciados explícitos são encontrados em filmes com diferentes configurações e que as cenas analisadas foram escolhidas por possuírem as características mais extremas desta estratégia. Por exemplo, em *O Candidato Honesto*, há uma sequência em que o protagonista, em campanha eleitoral, afirma que os “sem terra”, “os operários da construção civil”, “esta comunidade” e os “paraguaios” serão sua prioridade. Entre cada uma dessas alegações, ele recebe pagamentos – aparentemente ilegais, devido ao gestual dos personagens – ao som da música “Por debaixo dos panos”. Dessa forma, a montagem gera uma divergência entre o que é dito pelo protagonista e o que é mostrado na tela, incluindo um comentário extra produzido pela trilha sonora, que acentua o caráter irônico da cena. Assim, é o contraste entre o conteúdo da fala do personagem e as ações tomadas por ele que constituem o enunciado explícito. Nas cenas analisadas até então, o enunciado explícito era construído pela utilização da palavra. Já nesta, de *O Candidato Honesto*, é por meio da semiótica simbólica (LAZZARATO, 2014) que esta operação se consolida, pois é por meio dos tecidos visuais que o espectador recebe os elementos necessários para a compreensão do enunciado.

Já em *Mulheres no Poder* é apresentada uma negociação sobre manipulação de licitação, em que uma empresária, filha de um ex-deputado, pergunta ao deputado: “qual o procedimento padrão” para o pagamento de propinas naquele caso, e ele responde que “mais de 5% começa a virar extorsão”. Posteriormente, vemos a negociação fraudulenta entre a empresária e uma assessora de ministra ocorrendo por telefone. Em *O Jogo de Xadrez*, em outra negociação explícita por telefone, um senador encomenda ao diretor do presídio o assassinato de uma detenta para encobrir o esquema de corrupção em que está envolvido, o agente pede um milhão de reais e afirma que o político “lucrou 42 milhões com o esquema da Previdência” e que “um milhão não é nada” pra ele. Nestes exemplos, as negociações de corrupção são feitas por meio de enunciados verbais explícitos, mas os trechos destacados carregam implicitamente a banalidade daquelas negociações para os personagens.

Outro recurso utilizado em *Polícia Federal - A lei é para todos* é uma metáfora (METZ, 1980) relacionando uma caneta à corrupção. Ela é consolidada logo no início do filme, por meio de um enunciado verbal explícito, trazido pelo narrador do filme: “desde que existe a caneta, existe a corrupção”, denotando que o poder está com quem controla a burocracia. A metáfora se repete ao longo do filme, como na cena em que o procurador Pedro Henrique afirma que se “quer achar o crime, segue o dinheiro, quer achar quem manda, segue a caneta” e é rebatido pelo delegado Júlio César “eu achei o dinheiro, eu achei a caneta e ela soltou o meu preso”. Assim, por meio dessa recorrência, é como se o enunciado verbal explícito fosse se repetindo por meio da metáfora.

A partir das análises apresentadas, compreende-se que o ato teórico de produzir enunciados explícitos é uma estratégia comum entre os filmes que versam sobre corrupção. Fica evidente que a palavra é o elemento principal do enunciado explícito, configurando a centralidade da semiótica significante neste ato teórico (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Aumont (2008) afirma que os filmes tendem a simplificar questões quando pretendem fazer teoria. É o que aparenta ocorrer com os filmes apresentados ao se apropriarem do significante corrupção e emitirem seus juízos. Isso ocorre quando versam sobre o tema de maneira mais ampla, apontando suas causas, como através da metáfora da caneta, em *Polícia Federal a Lei é Para Todos*. Mas também quando comentam eventos pontuais, como na cena do mesmo filme em que Lula é nomeado ministro. A partir dos enunciados explícitos tais simplificações se tornam ainda mais evidentes. Ao lançar mão desta estratégia,

principalmente caracterizada pelo tom didático na linguagem verbal, os filmes assumem deixar de lado quaisquer contradições em benefício da consolidação de suas teses.

5.2 Ato Teórico: enunciado implícito

Para aprofundar a compreensão sobre o objeto de estudo, identifica-se a necessidade de uma análise que se aprofunde também nos recursos utilizados pelas obras para apresentar suas teses de maneira implícita. Desta forma, este item debate as aproximações e tensionamentos entre as expressões verbais e não verbais e diferentes níveis semióticos (LAZZARATO, 2014) na construção de enunciados implícitos nos filmes.

Uma distinção fundamental entre o enunciado explícito e o implícito está no uso da linguagem verbal em suas construções. Quando os filmes produzem enunciados explícitos, a palavra tende a se colocar como elemento central e as sentenças utilizadas possuem função didática, reduzindo ambiguidades e direcionando ao máximo a interpretação daquilo que está sendo dito. Ao passo que, quando são produzidos enunciados implícitos, mesmo que haja a prevalência de uma semiótica significativa (DELEUZE; GUATTARI, 1995) nas estruturas narrativas, a linguagem é indireta e a interpretação demanda uma soma de elementos dispersos. Além disso, percebe-se uma recorrência maior da necessidade de fragmentos externos às cenas para a construção dos significados. Estas informações podem estar colocadas durante outros trechos da obra, ou ser parte do contexto social e político brasileiro.

Figura 3 - Salão de beleza



Fonte: Reprodução Mulheres no Poder (2015).

Nos frames acima (Figura 3), de *Mulheres no Poder*, está representado o primeiro contato através do qual duas políticas demonstram interesse mútuo em atos de corrupção. Durante a cena, os diálogos são conduzidos de forma a não tornar

explícita a ilegalidade do que está sendo pautado, esta conclusão só pode ser tomada a partir da soma de informações diversas, expostas não só por meio da linguagem verbal significativa, mas também através da interpretação de elementos de semiótica simbólica (LAZZARATO, 2014) relevantes na cena: por exemplo o espaço onde acontece o encontro.

Na cena, a personagem ministra Ivone chama a senadora Maria Pilar para uma conversa. Ambas indicam interesse em manipular uma licitação, apesar de não o afirmarem explicitamente ao longo da cena. O encontro acontecer em um salão de beleza é relevante pois gera um tensionamento em torno do motivo pelo qual a reunião entre uma senadora e uma ministra para tratar de uma licitação não está ocorrendo, por exemplo, em um gabinete. Este deslocamento geográfico abre espaço, somado às falas das personagens, indica a ilegalidade do que estava em discussão.

O diálogo entre as personagens também busca insinuar uma casualidade do encontro. Entretanto, na sequência imediatamente anterior a essa, outra personagem – que infere-se ser secretária da senadora – diz que estão esperando por ela no salão de beleza. A senadora chega a afirmar que “teve que dar um agrado” para a funcionária do salão por um lugar ao lado da ministra. Outro fragmento delimita que aquele não é um encontro impensado e ainda indica relações ilegais: é quando a senadora, pouco tempo após sua chegada, pede para o funcionário do salão interromper o serviço (frame à esquerda) e diz para a ministra que deseja “acompanhar de perto o processo de escolha da empresa que vai executar o projeto Brasil Brasileiro”.

Portanto, nesta cena as falas não apontam explicitamente um ato de corrupção, isto deve-se inferir a partir das nuances das ações das personagens, como o pedido da senadora para interromper um serviço incompleto. O deslocamento da ação para um ambiente não institucional reforça a conotação de ilegalidade do que está em pauta, utilizando-se assim de recursos de semiótica simbólica (LAZZARATO, 2014) em apoio à consolidação do significado.

Figura 4 - Homenagem ao delegado



Fonte: Reprodução Operações Especiais (2015).

Em *Operações Especiais*, o prefeito e um vereador de São Judas, onde se passa a trama, oferecem vantagem indevida ao personagem delegado Fróes, enviado do Rio de Janeiro para comandar uma operação na região, em um exemplo mais complexo de enunciado implícito. O prefeito promove uma cerimônia para entregar a chave da cidade ao delegado, após um importante triunfo de sua equipe nas investigações. Durante o evento, Fróes afirma: “tenho anos de polícia nas costas, essa gratidão não é o que parece não”. A fala do delegado sugere que ele acredita em uma intenção não revelada ocorrendo por trás do ato em sua homenagem. Essa possibilidade já havia sido introduzida na cena anterior, em que afirmou que sempre desconfiava desse tipo de iniciativa.

A oferta é feita ao delegado após a entrega da chave da cidade, quando ele está em um espaço externo, um ambiente mais isolado em comparação ao restante do evento, como mostram as imagens acima (Figura 4), um primeiro indicativo de que sua suspeita era fundamentada. O prefeito se aproxima do delegado e da inspetora e lhes apresenta o vereador Pacheco, a quem se refere como “figura ilustríssima da cidade”. A seguir o vereador questiona se Fróes teria interesses imobiliários na região e é complementado pelo prefeito: “estamos em vias de construir dois condomínios, sendo o primeiro apenas para amigos, correligionários, totalmente na faixa”. A partir deste momento, com a oferta de um imóvel gratuito ao delegado, as intenções do prefeito começam a se tornar mais explícitas, passando a estar mais demarcadas em sua fala. Então, o prefeito expõe uma colocação que indica um caráter ilegal implícito em suas ações. Ele diz que está oferecendo o imóvel ao delegado porque ele é uma autoridade, que eles já têm um juiz e empresários e que “cada um faz o que pode pelo empreendimento”.

O filme indica ainda que a ação do prefeito de promover uma homenagem e, posteriormente, ofertar um imóvel ao delegado era uma tentativa de aproximação, com o intuito de facilitar os esquemas de corrupção na cidade. Esta suposição é reforçada em cena posterior à do evento, em que, ao comentar com os demais inspetores sobre o ocorrido, Fróes diz que em breve voltariam para sua cidade de origem, “principalmente agora que eles sabem que nós não vamos entrar no esquema deles”. A justaposição dessas duas cenas confere à montagem, neste caso, um caráter de facilitadora na consolidação do significado. A construção do enunciado implícito aqui tem como fio condutor a linguagem verbal. Entretanto, contrapondo as estruturas apresentadas pelos enunciados explícitos (ver item 5.1), expressa-se de maneira indireta e, para sua compreensão, necessita de um contexto maior, com informações dispersas ao longo da narrativa e também ancoradas em aspectos da realidade.

Tal como na cena analisada de *Mulheres no Poder*, neste fragmento de *Operações Especiais* a abordagem dos personagens interessados em atos corruptos se dá de forma sutil, com a principal diferença de que o delegado oferece resistência às intenções do prefeito, enquanto a ministra e a senadora aparentam partilhar interesses. Em ambos os casos, há um deslocamento geográfico para espaços de menor formalidade, o que pode indicar um teor extraoficial do que está sendo pautado pelos personagens. Além disso, ocorre também nos dois filmes de as falas apresentadas não explicitarem nenhum ato corrupto, embora, como vimos, a ilegalidade esteja presente e facilmente reconhecível no processo de interpretação.

Os trechos analisados neste item apresentam duas situações de encontros entre personagens, nos quais ocorrem sondagens sobre o interesse do outro em atos de corrupção. Apesar das particularidades narrativas dos filmes, identificam-se semelhanças na estrutura das cenas que se destacam na configuração dos enunciados implícitos. Um exemplo disso é fragmentação das informações que compõem esses enunciados, que podem estar dispersas ao longo do filme, ou ancoradas em elementos da realidade. Por fim, identifica-se que elementos de semiótica simbólica e a-significante (LAZZARATO, 2014), como o caso dos espaços utilizados para os encontros entre os políticos, um sutil reforço do enunciado que está se apresentando, ou ainda uma ferramenta para direcionar a interpretação da cena e consolidá-la como um ato teórico sobre a corrupção.

5.3 Ato Teórico: mídia como linguagem da corrupção

A aparição da mídia nos filmes estudados se dá de maneira diversa, mas chama a atenção a constância de sua presença. Em nove das dez obras que compõem o objeto de pesquisa deste trabalho a mídia é representada e se faz uma importante ferramenta na articulação narrativa. Essas representações assumem formas variadas dentro das obras, sendo recorrente um mesmo filme explorar mais de uma delas. A mídia aparece por meio de telejornais, entrevistas, programas de rádio, recortes e manchetes de jornais impressos, coletivas de imprensa, e também individualizada através de personagens.

A partir da percepção das múltiplas formas de representação da mídia nestes filmes, identificou-se a presença de dois padrões de atuação nos filmes. O primeiro e mais recorrente, é a mídia como vetor narrativo. Nele, os filmes utilizam informações midiáticas para costurar cenas. Sua presença é pontual, servindo como um recurso para a construção da narrativa. Pelo fato de ser o padrão que apresenta maior transversalidade, ele será o mais explorado por este eixo de análise.

Já o segundo, é quando a mídia integra um núcleo narrativo, com uma função mais central no desenvolvimento da trama, como em *O Candidato Honesto* e *O Fim e os Meios*. Diferente da mídia como vetor narrativo, aqui sua presença durante os filmes é mais constante. Nestes casos, há personagens de jornalistas e o exercício da profissão atravessa diretamente o desenvolvimento da história. Neste padrão encontra-se também a caracterização da imprensa enquanto membro do círculo político, com contato próximo a agentes públicos.

Quando a mídia é utilizada como vetor narrativo, sua função principal é expor informações dos casos de corrupção abordados pelas narrativas, servindo como complemento da cena anterior, ou preparação para as seguintes. É o caso de *Olympia - 2016*, que apresenta o contexto da cidade ficcional por meio de um *voice over* que simula um programa de rádio. No trecho, o radialista afirma que o Ministério Público estava cobrando da prefeitura a apresentação do PLO, Plano de Legado das Olimpíadas, atrasado há sete anos. Na sequência, introduz os “números do dia”, que começa com a previsão do tempo, mas logo se torna mais uma exposição sobre a instabilidade da política, expondo o número de escolas ocupadas, valores de dívidas em obras públicas e finaliza dizendo que técnicos do *Instituto Financeiro* lançaram um

dossiê sobre a economia da cidade e que “para alguns especialistas a cidade já quebrou, mas ninguém pode saber disso às vésperas do grande evento”.

Este é um caso em que se percebe a centralidade da linguagem na construção da cena. O texto em *voice over* apresenta uma cidade em um cenário de instabilidade social, ao pontuar as ocupações das escolas, e econômica, a partir das informações de dívidas e da opinião dos especialistas. A este contexto, são acrescentados indícios de negligência do poder público com a informação do atraso na apresentação do Plano de Legado das Olimpíadas e de que a situação econômica da cidade estaria sendo encoberta devido à realização do megaevento. Enquanto ocorre o programa de rádio, são exibidas imagens de paisagens da cidade, durante o trajeto de um dos personagens que futuramente será apresentado como o principal denunciante do esquema de corrupção central da trama. Desta forma, também se compreende a função de contextualização e introdução que os elementos visuais exercem na cena.

Figura 5 - Inserção da mídia



Fonte: Reprodução *Operações Especiais* (2015), à esquerda e *Mulheres no Poder* (2015), à direita.

Na figura acima estão cenas em que a entrevista televisiva é utilizada como forma de apresentar a resolução de uma questão em aberto nos filmes. No frame à esquerda, em uma cena de *Operações Especiais*, a imprensa cobre o pronunciamento do prefeito sobre a destituição da equipe de investigações que compõe o núcleo principal do filme. Na cena, uma repórter anuncia que foi confirmado o envolvimento de um policial da equipe, que havia sido assassinado em cena anterior, com o tráfico de drogas. Entretanto, o ritmo e a montagem que conferem destaque à saída de outra personagem de dentro da delegacia, somados à fala do prefeito, conduzem à interpretação de que a acusação ao policial e o desmanche da operação foram armados para barrar as investigações, alvo de diversas retaliações ao longo do filme.

No frame à direita (Figura 5), de *Mulheres no Poder*, há uma entrevista com a senadora Maria Pilar, protagonista do filme, contando como armou para desarticular um esquema de fraude de licitações. Na cena, o apresentador tensiona a senadora dizendo que parece que ela teve que participar do esquema e ela responde que “pra limpar a gente tem que se sujar”. Comparada à cena de *Operações Especiais*, ambas possuem uma função similar dentro da narrativa, sendo meios de apresentar resoluções de questões centrais dos filmes. Entretanto, neste trecho de *Mulheres no Poder* os argumentos relacionados à corrupção são apresentados de maneira explícita, atrelados à linguagem verbal, ao passo que os elementos visuais estão mais direcionados sentido de construir uma paródia de um programa midiático.

Isso se dá pois a composição de cenário e enquadramentos, bem como os personagens, remetem ao Jornal Nacional, como uma imitação em tom humorístico do seu referente na realidade (Figura 6). A entrevista da senadora é para um telejornal, cujos âncoras são William e Fátima. Na cena, a paródia é pautada sobre a estagnação do jornal, com os âncoras aparentando ter idade avançada e salientada pela fala da senadora ao cumprimentar os apresentadores dizendo à Fátima “que bom que você voltou outra vez” e que assiste a eles “desde pequenininha”. A partir disso, infere-se uma crítica ao envelhecimento do formato do programa, compreendendo estar obsoleto. Esta aproximação com elementos da realidade é uma estratégia recorrente nos filmes, conforme explorado no item 5.6 deste capítulo, fato que se repete quando a mídia possui função narrativa. Além da paródia ao Jornal Nacional em *Mulheres no Poder*, a figura abaixo também mostra outra reprodução de um veículo midiático real, a Jovem Pam, sob o nome de Rádio Jovem 91fm, no filme *O Candidato Honesto 2*. Em ambos os casos, o paralelo com seus equivalentes reais é construído por meio de referências majoritariamente visuais, como de composição e cenário, mas também pela interpretação dos personagens. Assim, nestas cenas, os paralelos com a realidade são construídos, sobretudo, a partir de elementos de semiótica simbólica (LAZZARATO,2014).

Figura 6 - A mídia tradicional



Fonte: Reprodução *Mulheres no Poder* (2015), à esquerda e *O Candidato Honesto 2* (2018), à direita.

Já o segundo padrão, para além das aparições pontuais analisadas até aqui, a mídia ocupa um papel mais central no desenvolvimento de certas narrativas. Exemplos disso estão em *O Fim e os Meios* e em *O Candidato Honesto*, em que personagens centrais são jornalistas. Em *O Fim e os Meios*, Cris se muda para Brasília para fazer a cobertura do Palácio do Planalto, após seu marido, o publicitário Paulo, receber uma proposta para gerenciar a campanha eleitoral de um senador veterano que busca a reeleição. O filme é o que aborda a corrupção menos diretamente em comparação aos demais que compõem o escopo deste trabalho. Apesar de central para o desenvolvimento da narrativa, não são apresentados detalhes do esquema de corrupção, que aparece na obra apenas na abertura do segundo ato, após a primeira hora de filme.

O fato de Cris ser jornalista é central na trama, especialmente a partir da proximidade da personagem com o círculo político. Após a mudança para Brasília, Cris produz uma matéria que recebe grande destaque. Nela, denuncia problemas sociais como o baixo índice de desenvolvimento humano e concentração de renda no Estado pelo qual o senador para quem seu marido trabalha possui mandato. Mesmo não tendo citado o nome do senador, isto acarreta em uma série de conflitos. O filme explora ainda o impacto das relações interpessoais no jogo político e nas dinâmicas de poder. Cris mantém uma relação pessoal com o assessor do senador, que o aproxima de fontes importantes para seu trabalho. Além disso, após a descoberta do esquema de corrupção, a jornalista é suspensa de seu emprego, por ser casada com Paulo, encarregado da campanha do senador.

Além de integrar um núcleo dentro da narrativa, a jornalista também integra o círculo político, fato demonstrado pela sua presença em jantares com políticos, bem

como nas cenas em que opina sobre a construção da campanha do senador. Já em *Mulheres no Poder*, há uma cena em que ocorre um encontro aparentemente informal entre políticas, empresárias e uma jornalista. Nele, a jornalista questiona quem da mesa seria a próxima presidenta do país e pergunta se poderia colocar aquela conversa no blog para agitar o clima pré-eleitoral.

Por fim, destaca-se também as aparições da mídia como conivente, ou cúmplice, nos casos de corrupção. Em *Olympia - 2016*, na cena em que Lia detalha as descobertas de suas investigações (ver item 5.1), acusa a mídia de encobrir o caso. Construção parecida se dá no filme *Em Nome da Lei*, quando, por pressão dos editores da revista, uma reportagem que continha provas sobre o recebimento de propina por um desembargador deixa de ser publicada. Neste caso, cabe ressaltar ainda que as provas foram enviadas ao repórter pelo juiz do caso.

A representação da mídia nos filmes é recorrente e fragmentada e sua presença está necessariamente implicada ao tema da corrupção. Essa associação ocorre devido à função narrativa que a mídia ocupa nas obras. Ao agir expondo informações de investigações, ela nomeia culpados e introduz elementos que direcionam a narrativa, assumindo assim papel de vetor. Já quando integra um núcleo ela é individualizada em personagens centrais das obras, inseridos em círculos diretamente relacionados com a corrupção. A partir disso, conclui-se que nos filmes analisados a mídia tanto conecta, quanto se confunde com a corrupção.

5.4 Ato Teórico: a violência é uma função na engrenagem da corrupção

Os filmes que compõem o objeto de pesquisa deste trabalho apresentam relações diversas entre violência e corrupção. A partir da recorrência da temática, pode-se compreender que eles enunciam que a violência é uma peça chave na engrenagem da corrupção. Identifica-se, além disso, dois papéis principais que a violência exerce neste sistema.

No primeiro deles, a violência é um método, aqui os agentes corruptos lançam mão da violência para concretizar seus atos. Tal coerção é apresentada na esfera individual, por meio de agressões físicas ou psicológicas a personagens. Em *O Jogo de Xadrez* este aspecto é frequentemente enunciado, nele, o personagem de um senador corrupto paga para que Guilhermina seja incriminada no lugar dele, além disso, ela sofre tortura física e psicológica na prisão e termina sendo assassinada por

agentes da polícia. O segundo papel enunciado pelos filmes é o da violência como consequência da corrupção, tendo como centralidade nestas construções a privação de direitos sociais: desvios sistêmicos de verba pública levam ao sucateamento de estruturas, como de saúde e segurança, configurando um ato de coerção, mesmo que indireto. Além disso, apontam que esta forma de opressão gera instabilidade social, podendo gerar respostas violentas da população. No filme *O Doutrinador*, dirigido por Gustavo Bonafé, tal enunciado é elevado ao extremo.

O roteiro é uma adaptação de uma HQ de Luciano Cunha⁵. A narrativa é centrada no policial Miguel que, após a morte da filha, torna-se uma espécie de justiceiro e passa a perseguir e assassinar membros do esquema de corrupção. Neste tópico, serão abordadas duas cenas do filme que definem o ato teórico aqui mencionado: a primeira ilustra a violência como ferramenta, a segunda como consequência da corrupção.

Figura 7 - Violência policial



Fonte: Reprodução *O Doutrinador* (2018).

Nesta cena, o personagem Miguel é retirado de sua cela e seria assassinado pelos agentes da polícia a mando do empresário, chefe do esquema de corrupção central do filme, e recém eleito presidente Antero Gomes. Enquanto Miguel sofre repetidas agressões (Figura 7, frame à esquerda), o delegado (Figura 7, frame central) afirma que “a corrupção é a engrenagem que faz tudo girar nesse país. Não se pode tirar uma parte sem quebrar a máquina toda.” E, ao ser questionado quanto ganharia por aquelas ações, responde: “O suficiente para manter a máquina funcionando... e um ministério.” Aqui, identificam-se algumas manifestações que compõem o ato teórico de que a violência é uma função da corrupção.

⁵ Reportagem do *El País* sobre a adaptação cinematográfica do HQ. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/14/cultura/1436873600_368928.html. Acesso em: 18 out. 2020.

Pensando primeiramente pela perspectiva de uma semiótica simbólica, manifestada pelos elementos visuais (LAZZARATO, 2014), o personagem Miguel – que representa um justiceiro – está preso, com diversos machucados e olhando de baixo para cima em direção ao delegado (frames à direita e central) dentro de um ambiente institucional. Esses elementos reforçam, para além da potência visual dos planos que contêm as agressões, o caráter estrutural e consolidado desse modo de operação. Esse enunciado é verbalizado pelo delegado, por meio de uma metáfora, na qual ele utiliza o termo máquina que subentende tanto uma estrutura, quanto um sujeito, ou grupo, operador.

O encadeamento promovido pela cena permite a interpretação de que a sala e o delegado servem de metáfora para um sistema corrupto que violenta. Coloca-se uma figura de autoridade, em um espaço pertencente ao Estado, agredindo um personagem que, mesmo por meios controversos, busca “justiça”. Curiosamente, o delegado é interpretado por Tuca Andrade, mesmo ator que desempenha o papel de Geraldo, em *O Jogo de Xadrez*, diretor do presídio e responsável pela coação personagem Guilhermina, citada na abertura deste item de análise.

Figura 8 - Corrupção e violência em paralelo



Fonte: Reprodução Olympia 2016 (2016).

Na cena de encerramento de *Olympia 2016* a violência também é apresentada como ferramenta a serviço da corrupção. A sequência é construída com uma montagem em paralelo entre o assassinato de Lia e um discurso do vice-prefeito, explorando por meio do ritmo dos cortes intensidades a-significantes (LAZZARATO, 2014). Além disso, o texto do discurso do personagem do vice-prefeito se intensifica no decorrer da cena, iniciando com um tom ameno e terminando de forma agressiva. Desta forma, ambas as cenas mesclam elementos verbais e não verbais para enunciar que agentes corruptos lançam mão de violência para manter a estrutura operante.

Figura 9 - Ela nem chegou a ser atendida



Fonte: Reprodução O Doutrinador (2018).

A segunda sequência de *O Doutrinador* a ser analisada inicia com uma montagem contextualizando objetos espalhados pelo apartamento (Figura 9, frame à esquerda). Em um diálogo com o personagem Edu (Figura 9, frame à direita), também investigador, Miguel diz: “Não foi a bala perdida que matou ela, ela nem chegou a ser atendida, minha filha sangrou até morrer, Edu”, em referência ao sucateamento da saúde devido à corrupção do governo, abordada anteriormente no filme. Aqui, o ato teórico toma forma principalmente através da semiótica significativa (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Já no que se refere à composição de tal enunciado, pode-se compreender uma construção metonímica tendo em vista o deslocamento de significado efetuado (METZ, 1980). Nela, utiliza-se o recurso da substituição da parte pelo todo, equivalendo a bala à cadeia da corrupção. O personagem afirma que não foi a bala que matou sua filha, condicionando um sentido figurado e, ao colocar que ela nem chegou a ser atendida, consolidando o deslocamento de significado, a partir do qual a letalidade é atribuída ao sucateamento do sistema de saúde, logo à corrupção, ou ainda ao personagem do governador, apontado como líder do esquema.

Figura 10 - Ele nem chegou a ser atendido



Fonte: Reprodução Olympia 2016 (2016).

Novamente, em *Olympia 2016* explora-se uma construção bastante similar a esta, utilizando inclusive o mesmo argumento. Na cena, as personagens demonstram medo ao conversar sobre o avanço das investigações de desvio de dinheiro na cidade de Olympia, ao falar sobre o futuro e ser tensionada com a frase “olha menina, quando

você tiver um filho, aí sim você vai entender”, a personagem Lia responde: “e quando você perder um filho, aí sim você vai entender. Tiraram ele da UTI pra fazer revezamento. Não tinha quarto o suficiente, mesmo pra uma criança.” e avança no diálogo, expondo que o hospital estava desprovido devido a desvios dos médicos, ressaltando que a mídia encobriu o caso e finaliza dizendo: “a morte do Tuti e de tantas outras pessoas é resultado disso aqui”, apontando para o quadro representado no frame à direita, com as notas das investigações.

A opção por essas duas cenas para compor esta análise se deu justamente por conta de sua proximidade. Elas convergem no fato de estarem estruturadas majoritariamente sobre enunciados verbais, abordagem que privilegia um nível significativo de semiótica, explorando uma construção metonímica pautada em eventos narrativos idênticos: personagens que perderam seus filhos devido a crises no sistema de saúde, causada por corrupção de agentes públicos. Considerando a perspectiva da disputa de significação, a aproximação destas duas cenas oriundas de obras diferentes, mas contemporâneas, traz à luz uma narrativa que coloca a corrupção como elemento produtor de violência, ao privar os cidadãos de seus direitos básicos.

O apanhado das quatro cenas analisadas neste item teve como objetivo evidenciar as duas principais funções da violência na engrenagem da corrupção, tal como pensada pelos filmes em análise. Além disso, cabe destacar a utilização de elementos a-significantes como uma espécie de acessório. Tal estratégia se evidencia nas cenas que abordam a violência como método da corrupção, como nas figuras 07 e 08, em que o que é verbalizado dá conta de conduzir a narrativa, enquanto o que é mostrado endossa o que está sendo dito. Por fim, chama a atenção a proximidade das estratégias dos filmes analisados, chegando ao ponto de dois deles utilizarem o exato mesmo argumento, como citado no parágrafo anterior, reforçando o caráter violento da corrupção via privação de direitos.

5.5 Ato Teórico: esforço para aderência na realidade contemporânea

Os filmes estudados utilizam diversos recursos que aproximam suas narrativas da realidade brasileira contemporânea. Estes paralelos se dão pela presença de símbolos nacionais, de espaços geográficos tradicionais, de figuras políticas, entre outros. Nesse sentido, cabe destaque aos dois filmes do objeto de pesquisa deste

trabalho que tem como eixo narrativo central eventos da história nacional contemporânea. O primeiro deles é *Olympia - 2016*, que versa sobre a realização dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro e o segundo é *Polícia Federal - A Lei é Para Todos*, que retrata a história da operação Lava Jato.

Olympia - 2016 é sobre uma cidade que se prepara para receber uma edição das Olimpíadas. Em um formato que mescla elementos ficcionais e documentais, o filme constrói um retrato alegórico (XAVIER, 2012) da cidade do Rio de Janeiro. A partir da apropriação dos elementos da realidade, formatados de acordo com a estética do filme, compreende-se a construção alegórica tendo em vista que:

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem toma-se uma outra coisa (ollos = outro + ogoreuei = dizer). (OWENS, 2004, p. 117)

A narrativa ficcional se desenvolve em uma espécie de metalinguagem em que o diretor do filme, Rodrigo Mac Niven, interpreta ele mesmo, através de uma investigação que os personagens estão realizando para a produção de um documentário. Ao citar figuras políticas, empreiteiras e empresários envolvidos no caso de corrupção, o filme utiliza nomes ficcionais, mesmo quando em referências diretas à realidade⁶. Exemplo disso é o prefeito de Olympia, Fernando Guerra, que faz alusão a Eduardo Paes, que esteve à frente da cidade do Rio de Janeiro entre 2009 e 2017. A narrativa produz essa aproximação entre o personagem fictício e seu equivalente real continuamente durante a trama, tendo como referência mais explícita o jogo de palavras com o nome, substituindo “Paes” por “Guerra”. Além disso, durante a investigação que conduz o filme, são citadas ações tomadas pelo personagem Fernando Guerra que ocorrem no Rio sob a prefeitura de Paes.

O mesmo ocorre com as construtoras *Cyrani Empreendimentos* e *Masoli & Houser Empreendimentos Imobiliários*, também citadas pelo filme como envolvidas com corrupção, que correspondem à Construtora Cyrela e à Carvalho Hosken. Neste caso, percebe-se também alguns elementos que geram aproximação visual entre os logotipos das empresas fictícias e as reais.

⁶ Reportagem do *The Intercept* apresentando 12 “easter eggs” relacionando os personagens ficcionais de *Olympia 2016* e seus equivalentes na realidade. Disponível em: <https://theintercept.com/2016/09/17/a-curiosa-semelhanca-entre-casos-cariocas-e-as-historias-do-novo-docuficcao-olympia/>. Acesso em: 18 out. 2020.

Figura 11 - As Empreiteiras



Fonte: Reprodução Olympia 2016 (2016).

Além disso, o filme traz a imagem da estátua do Cristo Redentor substituída pela *Demokratia sem cabeça* (Figura 12). A figura é apresentada logo na primeira cena, em um conto místico sobre o surgimento da cidade de Olympia, que era composta pelos “voadores” e pelos “pés no chão”, como uma jovem que “preferiu entregar sua cabeça a viver sem suas asas”, em uma metáfora sobre a força de um sistema sobre os indivíduos.

Figura 12 - Demokratia sem cabeça



Fonte: Reprodução Olympia 2016 (2016).

Já *Polícia Federal - A lei é para todos* explora uma estratégia diferente ao dar nomes de agentes reais aos personagens, logo, impactando na percepção sobre a aderência à realidade. No filme, os personagens relativos a investigados pela força-tarefa da Lava Jato são designados por seus nomes reais, assim como as empresas

envolvidas. Entretanto, os personagens dos investigadores, bem como os demais membros da operação, como juízes e procuradores, receberam nomes fictícios. Uma exceção é o personagem inspirado no então juiz Sérgio Moro. Apesar de nos créditos do filme constar “Juiz Federal Sérgio Moro”, ao longo da trama os demais personagens apenas se referem a ele como “o juiz”. Não foram encontrados documentos que explicassem por esta escolha dos nomes dos personagens, apenas matérias que apontam quais são os equivalentes reais de cada um deles. Uma possível interpretação pela opção por nomes fictícios para os membros da força-tarefa é a conotação de impessoalidade que tal definição provoca. Ao dissociar o personagem de quem ele pretende representar, pode-se inferir um caráter genérico daquela figura, associando a ação daqueles investigadores como um padrão da operação.

Bem como em *Olympia - 2016*, em *Polícia Federal - A lei é para todos* é explícita a intenção do filme de expressar sua versão sobre os acontecimentos narrados. Para isso, o filme lança mão de diversos recursos que conotam à sua versão um tom de realidade. Além dos nomes de investigados e empresas, são utilizadas datas e nomes reais das operações realizadas. Diversas cenas são construídas com base nos registros audiovisuais da operação, como é o caso das delações premiadas, encenando fielmente o ocorrido na realidade. Durante os créditos, são exibidas as imagens originais, captadas nas investigações. São utilizadas, também, imagens de protestos e noticiários, tal como na cena analisada no item 5.1 (Figura 2) em que a presidente Dilma Rousseff anuncia Lula como ministro da Casa Civil. O marco de encerramento do filme é o vazamento do grampo telefônico da ligação entre Lula e Dilma, visando retratar como a equipe de investigação procedeu. Na cena também é utilizado o áudio original das gravações.

Como *Olympia - 2016* e *Polícia Federal - A Lei é Para Todos* dedicam-se a narrativizar fatos históricos recentes, é compreensível a escolha pela utilização de referências explícitas à realidade. Entretanto, outros filmes do objeto de estudo também apresentam diversas referências a figuras políticas contemporâneas. Em *O Doutrinador*, por exemplo, apesar de não citar diretamente políticos reais, há um personagem membro da bancada evangélica que afirma que ganhará popularidade após aprovar a “cura gay”⁷. Este projeto foi protocolado pelo deputado federal João

⁷ “Entenda o projeto da cura gay”. Disponível em: <https://examedaoab.jusbrasil.com.br/noticias/376191509/entenda-o-projeto-da-cura-gay>; Acesso em: 18 out. 2020.

Campos em 2011 e ganhou notoriedade no cenário político nacional pelo pastor e também deputado Marco Feliciano. Em outra cena, há uma espécie de *easter egg*⁸ em que aparecem os dizeres “Dória Coxinha”, escrito à tinta sobre um pano que compõe o cenário do esconderijo do protagonista.

Já na franquia *O Candidato Honesto* são diversas referências à realidade, bem como a figuras políticas específicas. O filme evoca estas figuras de maneira satirizada, exagerando algumas de suas características. O personagem Pedro Rebento, por exemplo, é um político religioso, defensor do porte de armas. Sua primeira aparição no filme se dá por um vídeo de propaganda eleitoral. Nela, Rebento aparece repetidas vezes fazendo sinais de arma com a mão, que são reforçados por sons de tiro. Ele também é apresentado como um candidato intolerante às minorias, anticorrupção e que lidera as pesquisas para a eleição presidencial. Estes aspectos, somados à caracterização física do personagem, indicam que ele é uma referência a Jair Bolsonaro, o que é sutilmente reforçado pelo narrador da peça eleitoral, que repete diversas vezes o excerto “dê um sonoro” ao apresentar Rebento, oração que fonicamente se aproxima da palavra Bolsonaro.

Outro personagem que é construído de maneira semelhante é Ivan Pires, sátira a Michel Temer. Desde o nome do personagem, que fonicamente remete à palavra, toda sua construção é feita para o assemelhar a um vampiro. Ivan é um político veterano, presidente do maior partido do país, o PLDB, com maioria na câmara e afirma “ter o STF na mão”. Na trama, Ivan é vice-presidente do protagonista, João Ernesto, e conspira para que ele sofra um *impeachment* por não cumprir com seus desejos políticos.

Para ampliar o entendimento sobre as estratégias utilizadas pelos filmes para gerar uma aderência à realidade, cabe aqui um aprofundamento à apresentação do personagem João Ernesto, em *O Candidato Honesto*.

⁸ “Uma surpresa, ou recurso extra que está incluído em alguma coisa, como um jogo de computador, um software, ou um filme, para quem usar, ou assistir o encontre e desfrute.” Tradução livre do autor. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/easter-egg>. Acesso em: 18 out. 2020.

Figura 13 - A construção do Candidato Honesto



Fonte: Reprodução O Candidato Honesto (2014).

A cena que inaugura o filme *O Candidato Honesto* emula uma peça de propaganda política, e se inicia com um disclaimer com os dizeres: “horário reservado à propaganda eleitoral”, tal qual os que são exibidos na televisão nacional, conforme a Lei das Eleições⁹, de 1997, instigando no espectador a sensação de que o que virá a seguir possui um formato já conhecido, ao mesmo tempo em que gera estranheza por estar deslocado de seu espaço tradicional. A partir daí, o locutor narra a trajetória de vida de João Ernesto, protagonista do filme, e lança mão de diversas referências à realidade brasileira para compor a figura do político. Ao conferir ao personagem características e histórias de figuras reais da política nacional, o filme costura elementos de semiótica simbólica e semiótica significativa (LAZZARATO, 2014), reforçando esta aproximação entre João Ernesto e os políticos referenciados.

Em *voice over*¹⁰, o narrador afirma que o personagem, quando era motorista de ônibus, sofreu um acidente de trabalho que: “[...] lhe deixou sequelas eternas, João perdeu um mamilo” e, após o ocorrido, liderou a maior paralisação dos transportes da história do país. O trecho é um paralelo à história do ex-presidente Lula, construindo uma sátira ao fato de ele ter perdido um dedo em um acidente de trabalho e pontuando sua representatividade enquanto líder sindical. Como podemos ver no comparativo da

⁹ A “Lei das Eleições” estabelece as normas para o processo eleitoral. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1997/lei-9504-30-setembro-1997-365408-norma-pl.html>. Acesso em: 18 out. 2020.

¹⁰ Técnica cinematográfica de locução. Extraído de artigo sobre o uso do *Voice Over* disponível no site *Narrativas em Cinemas e filmes*. Disponível em: <https://ctlsites.uga.edu/nvgf/ethans-article/>. Acesso em: 18 out. 2020.

Figura 13, o quadro em que João Ernesto aparece discursando durante a greve foi construído reproduzindo imagens de Lula, à época presidente do sindicato, durante a greve dos metalúrgicos do ABC, ocorrida em 1979.

Posteriormente, o narrador afirma que, quando João foi deputado, ganhou notoriedade no combate à corrupção, recebendo o apelido de Caçador de Corruptos, em referência ao também ex-presidente Fernando Collor. A imagem que ilustra a locução (quadros inferiores, Figura 13) é uma reprodução fiel da capa da revista *Veja*, na edição que estampava Collor sob o título de O Caçador de Marajás. Em seu equivalente ficcional, a revista recebe o nome de “Seja”, a manchete de capa é alterada para O Caçador de Corruptos, e o político é denominado João Honesto, em um jogo de palavras com a sonoridade de seu segundo nome. Na mesma cena, também é introduzido o partido ao qual João Ernesto é filiado, o PEDN, Partido da Ética Democrática Nacional, cujo símbolo é um pica-pau, fazendo alusão, de forma mais sutil do que às referências anteriormente apresentadas, ao PSDB, Partido da Social Democracia Brasileira.

Cabe destaque à construção do personagem do candidato honesto, que se dá a partir de um aglomerado de características de personagens reais, situação singular dentro do objeto de pesquisa. O candidato honesto se apresenta como uma amálgama da classe política. Esta estrutura coloca políticos de diferentes espectros em equivalência e é utilizada para caracterizar toda a classe política como corrupta (ver item 5.6).

Nesta cena, o esforço do filme em aproximar seu universo ficcional da realidade brasileira se dá tanto através da linguagem verbal quanto por meio de elementos visuais e de intensidade, como a montagem, recurso de semiótica a-significante (LAZZARATO, 2014). Novamente, a semiótica significativa é central na condução da narrativa. Entretanto, os elementos de semiótica simbólica (LAZZARATO, 2014) cumprem uma função fundamental na aderência daquela construção à realidade, reforçando a aproximação entre o personagem e os referenciados. Em outras palavras, a partir do uso de recursos visuais que reconstroem certas imagens históricas da política nacional, como a foto de Lula durante a greve dos metalúrgicos do ABC e a capa da revista *Veja* estampando Collor nomeado de caçador de marajás, o filme adiciona componentes que ajudam a consolidar a associação entre o protagonista do filme e os ex-presidentes aqui citados.

As análises acima demonstram as variadas estratégias utilizadas pelos filmes para reproduzir em suas narrativas um contexto próximo à realidade do país. Para isso, lançam mão desde a reprodução de materiais midiáticos reais, até a representação de figuras políticas. Esse esforço das obras para a aderência na realidade contemporânea reforça a percepção de que elas buscam explicitamente produzir enunciados sobre os temas que abordam, como é o caso da corrupção.

5.6 Ato Teórico: nomear o corrupto

A percepção da necessidade das obras analisadas de imprimir nas narrativas suas visões acerca dos componentes que envolvem o fenômeno da corrupção foi um dos principais motivadores para o desenvolvimento deste trabalho. Entre as teses desenvolvidas pelos filmes, percebeu-se desde o início da pesquisa um impulso das obras por apontar quem eram os grupos ou indivíduos envolvidos com corrupção.

Segundo Silva (1995), a corrupção pública é uma relação social envolvendo troca de benefícios, com fins estritamente privados, que gerem transferência de renda dentro da sociedade, ou oriunda de fundos públicos. O autor divide estes agentes entre corruptos e corruptores, sendo estes os que oferecem e aqueles os que recebem vantagem indevida. Estas definições se aproximam do que prevê o código penal brasileiro (BRASIL, 1940), que aponta como corrupção ativa a oferta ou promessa de benefícios em prejuízo do ofício público. Enquanto que, ainda no código penal brasileiro, corrupção passiva se configura pela solicitação, ou recebimento de vantagens indevidas por parte do agente público, devido à sua função.

Entre os enunciados prevalentes nos filmes, identifica-se a tendência por se afirmar o caráter sistêmico da corrupção. As obras tendem a afirmar que este é um fenômeno enraizado na sociedade e na estrutura política do país, bem como está subordinada, ou atrelada, ao poder econômico. A seguir, serão apresentados fragmentos que evidenciam estas afirmações, bem como caracterizam as estruturas utilizadas pelas obras para nomear o corrupto.

No esforço de dar nome aos envolvidos com corrupção, os filmes lançam mão de três estratégias principais. A primeira delas está pautada em uma individualização vinda da realidade, aproximando os personagens de figuras reais, ou até mesmo mencionando diretamente estas figuras. Já a segunda estratégia consiste em nomear uma série de tipos, figuras genéricas que possuem características de grupos da

sociedade. Por fim, há também obras que fazem uma condensação a partir de personagens reais.

Ressalta-se também os cruzamentos entre os atos teóricos que compõem este estudo em função de dar nome ao corrupto. Um exemplo é a cena de *Polícia Federal - A lei é para todos*, analisada no item 5.1, que discorre sobre a nomeação de Lula a um ministério durante o governo Dilma. O personagem, membro da força-tarefa da Lava Jato, ou seja, uma figura que guarda autoridade, afirma que a ação configura obstrução de justiça. Assim, por meio da manifestação de um enunciado explícito, bem como da mídia enquanto linguagem da corrupção, o filme nomeia duas figuras da realidade política brasileira como criminosos. Neste caso, a estratégia é a de individualizar o corrupto, apontando diretamente a referência na realidade.

Apesar de apontar individualmente Dilma e Lula (bem como o que ocorre com outras figuras reais) como corruptos, o filme *Polícia Federal - A lei é para todos* se esforça em definir a corrupção como intrínseca ao sistema político brasileiro. Este argumento é pontuado diversas vezes ao longo do filme. Logo nas cenas de apresentação da trama, o personagem delegado Ivan, também narrador do filme, apresenta em *voice over* um tipo de resumo sobre a corrupção no país. Ele inicia sua exposição com a seguinte frase: “a corrupção, como a varíola e a tuberculose, chegou ao Brasil com as primeiras caravelas”. A partir disso, narra sua versão sobre como a questão se desenvolveu no país e está presente em diversos setores da sociedade. A composição visual se dá por meio de ilustrações, vídeos e colagens midiáticas em preto e branco e culmina na apresentação da metáfora da caneta, apresentada no item 5.1, afirmando que desde que exista a caneta existe a corrupção. As imagens midiáticas desenvolvem tanto individualizações, quanto generalizações ao citar casos de corrupção, ora por meio da apresentação de casos investigados, como o mensalão, ou mostrando fotos e vídeos de políticos. Nota-se, assim, a convergência de ao menos três outros atos teóricos: o enunciado explícito, a mídia como linguagem da corrupção e o esforço para aderência à realidade contemporânea.

Figura 14 - Churrascaria



Fonte: Reprodução O Doutrinador (2018).

Em *O Doutrinador*, os personagens ficcionais envolvidos com corrupção são, em grande parte, nomeados explicitamente. Porém, para além disso, o filme apresenta algumas características, que permitem associar estes personagens com grupos, ou figuras reais da política brasileira. Na cena acima (Figura 14), em um ambiente não oficial, um grupo, composto por um empresário e representantes de bancadas diversas como a rural e a religiosa, discute quem será o próximo candidato à presidência pelo partido deles. Eles ironizam o fato de que ninguém na mesa tem ficha limpa. O ambiente em questão é uma churrascaria, um espaço amplo com elementos e cores que reforçam a imponência da propriedade do empresário Antero Gomes. No frame à direita, os seguranças à porta e as demais mesas vazias insinuam o caráter privado do encontro. A montagem e os enquadramentos mantêm a centralidade da cena em Antero, indicando, por meio dessas intensidades a-significantes (LAZZARATO, 2014), que ele detém autoridade perante o grupo. O personagem, após indicar o nome do filho à candidatura, ainda afirma verbalmente que a sua escolha deve ser confirmada para que ele convença uma ministra do Supremo Tribunal Federal (STF) a interromper uma investigação, outro indício que justificaria sua autoridade.

A cena explicitamente coloca os presentes no encontro como corruptos, demonstrando inclusive a indiferença deles a respeito das práticas ilegais, ao apresentar piadas sobre todos terem ficha suja. Antero Gomes, figura central na cena, apresenta-se como potencial corruptor, ao prometer que vai “mexer os pauzinhos” para a ministra interromper uma operação em que os membros da mesa seriam investigados. O ato, concretizado em cena posterior (figura 15), configura-se como corrupção ativa, conforme o artigo 333 do Código Penal brasileiro (BRASIL, 1940), pois o empresário oferece vantagem indevida à funcionária pública para que ela não cumpra suas atividades, rompendo com os princípios da imparcialidade e da separação entre fins públicos e privados, que regem a burocracia pública (SILVA,

1995). A análise do filme permite identificar que Antero Gomes é colocado como um representante do poder econômico, ativamente envolvido com esquemas de corrupção. Reforço disso é exposto na cena apresentada acima (Figura 14), quando garçons servem carne para os presentes, o empresário afirma ser de sua fazenda em Mato Grosso.

Figura 15 - A ministra



Fonte: Reprodução O Doutrinador (2018).

A cena acima se passa no restaurante de um hotel, na qual Antero Gomes oferece propina a uma ministra do STF, em uma reunião fora da agenda oficial, para que ela interrompa investigações, como citado no parágrafo anterior. No momento da oferta (frame central) a ministra demonstra incômodo, mas na sequência (frame à direita) o filme mostra a personagem carregando a maleta, indicando que ela aceitou a oferta. Os espaços são explorados de forma a ressaltar o poder da ministra, ela entra e sai sozinha do prédio, com enquadramentos sempre privilegiando espaços amplos. Além disso, ao chegar e encontrar o grupo, ela diz “o que é isso, festa da firma?” demonstrando verbal e gestualmente sua insatisfação com a quantidade de pessoas presentes. A soma destes elementos indica que, naquele grupo, ela detém a autoridade e não o personagem Antero Gomes, como apresentado no fragmento anterior.

Nestas duas cenas, a estratégia prevalente para nomear o corrupto é por meio da construção de tipos. Os personagens recebem características genéricas que encontram referência em grupos da realidade contemporânea. É o caso da ministra do STF, dos membros da bancada ruralista e da bancada da bíblia, bem como da figura do empresário, detentor do poder econômico e que integra o círculo político. Sobre o tipo que Antero Gomes representa, ainda se pode acrescentar o fato de ele em tese ser uma figura externa, sem uma carreira consolidada na política e que passa a concorrer a um cargo eletivo. Assim, compreende-se o personagem também como

um tipo do *Outsider*¹¹ político, figura que encontra referência na realidade (por exemplo, em João Dória, citado em um *Easter Egg* em outra cena do filme – ver 5.5).

Estas duas cenas exemplificam a tese do filme, costurada durante toda a trama, de que a corrupção está enraizada no sistema político e diretamente atrelada ao poder econômico. Tal tese é elevada ao extremo no encerramento do filme, em que o personagem do Doutrinador explode o prédio do congresso nacional, após assassinar Antero Gomes, que havia sido eleito presidente. Logo antes de acionar o detonador que provoca a explosão, são mostradas em uma televisão imagens de parlamentares em sessão gritando “arrá, urru, o país é nosso”.

Já em *O Candidato Honesto* é utilizada uma estratégia diferente. O filme, que também demonstra defender a tese de que a corrupção é intrínseca ao sistema político, é uma sátira sobre a figura do político brasileiro. João Ernesto é um personagem corrupto que constantemente usa mentiras para enganar os demais. Desde o nome, já está presente o tom irônico da obra, que apresenta o protagonista como honesto e expõe exatamente o oposto. A figura de João é construída a partir de uma soma de características fragmentadas de figuras contemporâneas, como um tipo feito com retalhos de realidade (ver item 5.5), sendo este o ponto que o diferencia dos demais filmes. A obra costura elementos de semiótica simbólica e semiótica significativa (LAZZARATO, 2014) para construir essa associação. Ora reproduzindo imagens históricas da realidade com a figura de João Ernesto na posição do político que vivenciou o fato representado, ora conferindo verbalmente a ele atributos que encontram equivalência em personagens reais. Deste modo, ao atribuir ao personagem características dessas figuras, a obra acaba paralelamente imprimindo uma tese a respeito delas. Assim, essa construção configura-se como um modo de nomear o corrupto compilando elementos de realidade em um personagem ficcional.

A análise dessas três estratégias encontradas nos filmes para nomear o corrupto reforça a percepção inicial de que as obras apresentam uma necessidade de produzir enunciados que apontam explicitamente culpados pelo problema da corrupção. A primeira dessas estratégias nomeia individualmente os acusados pelos filmes, geralmente de maneira explícita, produzindo aproximações com referentes na realidade de maneira mais, ou menos sutis. Em contraponto, o segundo modo identificado de nomear o corrupto busca generalizações. Nele, aparecem

¹¹ Pessoa que não faz parte de determinado grupo. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=outsider>. Acesso em: 18 out. 2020.

personagens que encontram seus paralelos não ficcionais em grupos da sociedade, não em indivíduos. Por fim, há a condensação de elementos fragmentados da realidade, oriundas de grupos ou figuras divergentes, em um único personagem ficcional.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo de maneira mais vaga, a ideia de estudar como o cinema brasileiro produz teses sobre a realidade contemporânea esteve presente desde o início da pesquisa. Em um primeiro momento, existia o desejo de explorar as relações do cinema com as disputas de significado com a política nacional. Entretanto, essa questão ainda era muito vaga e precisou ser refinada para, posteriormente, desenhar-se como o problema de pesquisa. Esse trabalho se deu a partir do estudo bibliográfico e também pelo aprofundamento nas pesquisas sobre o cinema nacional.

Fundamentado na pesquisa bibliográfica, sobretudo na obra de Jacques Aumont e nos estudos desenvolvidos pelo Seminário Temático da SOCINE e pelo Grupo de Trabalho Teoria dos Cineastas da AIM, optou-se pela Teoria de Cineastas como caminho para construir as análises. A escolha se deu pela compreensão das limitações e potencialidades do cinema enquanto produtor de enunciados que esses estudos apresentam. Já considerando o estudo de cada ato teórico individualmente, a semiótica, via Lazzarato (2014), configurou-se como ferramenta central. Havia ainda a necessidade de restringir a temática das teses produzidas pelos filmes a serem estudadas, a fim de compor um objeto de pesquisa coerente com um trabalho de conclusão de curso. O recorte da “corrupção” foi escolhido a partir da percepção da centralidade do tema no momento político país. Esse entendimento foi reforçado pela leitura do texto da professora Céli Pinto a respeito da trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil entre 2013 e 2015. Assim, o problema de pesquisa se definiu como: *quais as estratégias que o cinema brasileiro contemporâneo de ficção utiliza para produzir atos teóricos sobre a corrupção?*

O interesse em desenvolver essa pesquisa surgiu após ter assistido às obras *O Mecanismo* e *Democracia em Vertigem* e, com isso, identificado uma possível disputa de significação que elas integrariam. Lançadas pela mesma plataforma com aproximadamente um ano de diferença, ambas apresentam explicitamente teses sobre acontecimentos políticos contemporâneos do país. Com posições ideológicas aparentemente distintas, percebe-se também a importância do tema da “corrupção” no desenvolvimento dessas narrativas. Entretanto, nenhuma destas obras integra o objeto de pesquisa do trabalho. Com o início da pesquisa e o contato com outras obras, foi-se percebendo que essa tematização da política com enfoque na corrupção estava também em uma ampla série de filmes brasileiros do mesmo período. A partir

da hipótese dessa possível disputa de significação da qual o cinema faria parte, surgiu o desejo da construção de uma análise transversal.

A definição de quais filmes iriam compor o objeto de pesquisa foi uma das etapas mais desafiadoras do trabalho. A dificuldade esteve principalmente em estabelecer critérios que abrangessem obras capazes de contemplar de forma suficiente o fenômeno, ao mesmo tempo que possibilitassem uma análise criteriosa entre elas, respeitando o caráter científico. A pesquisa exploratória indicou ainda um grande volume de obras que versavam sobre política, com possíveis atravessamentos do tema da “corrupção”, ultrapassando uma centena de títulos. Em seguida, optou-se por compor o objeto de pesquisa com filmes brasileiros ficcionais lançados entre 2014 e 2018. Foram esses critérios que excluíram do trabalho *O Mecanismo* (série) e *Democracia em Vertigem* (documentário lançado em 2019). A última validação se deu pela limitação a dez títulos em que a corrupção possuísse centralidade narrativa.

A metodologia utilizada para a composição do objeto possibilitou uma visão geral da produção cinematográfica brasileira contemporânea sobre a corrupção. A partir disso, evidenciaram-se caminhos possíveis para futuras pesquisas considerando a variação dos critérios de seleção das obras. Um deles seria realizar a análise apenas sobre documentários, buscando perceber suas estratégias de construção de enunciados. Outra perspectiva que pode ser produtiva no futuro é confrontar obras com posições ideológicas opostas ao produzir suas teses sobre a corrupção.

O segundo capítulo deste trabalho se dedicou a apresentar as bases teóricas que serviriam como ferramentas para a análise dos filmes. Neste processo, a semiótica foi um recurso central, sobretudo a de Lazzarato (2014), que explora diferentes níveis semióticos e possui lastro em Deleuze e Guattari (1995). Da mesma forma que, a partir de Fiorin (2017), buscou-se compreender as estruturas de construção de enunciados. Como complemento, ainda foram explorados os usos das figuras de linguagem no cinema, sobretudo alegorias (XAVIER, 2012), metáforas e metonímias (METZ, 1980).

No terceiro capítulo, dividido em dois itens, foram apresentadas definições de corrupção e discutidas, à luz da Teoria de Cineastas, as potencialidades do cinema enquanto ato teórico. Para construir um panorama sobre o significante “corrupção” que direcionasse o olhar durante as análises foram expostas as definições da lei brasileira, além de abordagens teóricas. Este apanhado dispôs alguns conceitos que

fundamentam o entendimento do tema, como a função da burocracia e as distinções entre *res pública* e *res privada* (SILVA, 1995). Realizou-se ainda um breve apanhado histórico sobre a corrupção no país, citando, a partir de Pimentel (2014), alguns casos que ganharam notoriedade e culminando na discussão sobre o papel do tema da “corrupção” durante as manifestações de rua entre 2013 e 2015 (PINTO, 2017).

Desde um primeiro contato com os filmes, levantou-se a hipótese de que eles produziam teses sobre a realidade e visavam defendê-las explicitamente. Após a sistematização da pesquisa, concluiu-se a veracidade da hipótese, podendo acrescentar ainda mais informações sobre o teor dessas teses, bem como sobre as estratégias pelas quais elas são construídas. Uma característica marcante identificada nas obras analisadas é a redução dos espaços de contradição. Quando elas expõem uma posição sobre a corrupção – como afirmar que ela é intrínseca ao sistema político, ou que é possibilitada pela burocracia – tendem a utilizar uma linguagem de teor didático (ver item 5.1). Isto é, colocam seus argumentos de maneira simples, encadeando orações que sempre reforçam o significado principal pretendido. Assim, vão ao encontro da tese de Aumont (2004), que observou que os filmes sempre simplificam questões de grande complexidade ao tentarem igualar-se à palavra e fazer teoria.

Outra conclusão extraída das análises é a primazia da linguagem verbal que as obras apresentam. Nos filmes estudados, a linguagem falada domina o processo de significação. Majoritariamente, as estruturas de outros níveis semióticos, nestes casos, trabalham em função de reforçar o que foi colocado pelo tecido fônico de expressão. Desta forma, compreende-se que os filmes realizam uma hierarquização dos níveis semióticos, a partir da semiótica significante. Lazzarato (2014) afirma que os efeitos do cinema derivam, sobretudo “[...] do uso que é feito de semióticas simbólicas e a-significantes” (LAZZARATO, 2014, p. 96), por exemplo, por meio de cores, gestos e ritmos. Assim, ao colocar estes recursos em função da linguagem falada, ocorre mais um impulso pela simplificação da mensagem, por meio da redução dos espaços de contradição.

O que Aumont (2004) aponta em sua pesquisa é uma reflexão sobre a natureza do filme, comparado com a palavra. No caso das obras analisadas neste trabalho, ao tematizarem a corrupção, elas parecem ir além do que disse Aumont. Elas indicam estar de acordo com a hipótese do autor no que tange a teoria, mas também parecem evitar a complexidade sensorial. É possível fazer essa observação após observar os

excertos do ponto de vista dos seus níveis semióticos e compreender que as semióticas simbólicas e a-significantes estão quase sempre submetidas à semiótica significativa, atuando sobretudo para confirmar e reforçar sensivelmente o que é dito pelas palavras.

As decisões metodológicas do trabalho foram tomadas visando proporcionar uma visão geral sobre o fenômeno, por isso, optou-se por contemplar uma maior quantidade de filmes. Nesse processo, foram identificados dois elementos que as narrativas repetidamente atrelam à corrupção que, em um primeiro momento, não se esperava que tivessem a centralidade que tiveram nas análises: a mídia e a violência. Essas descobertas validam a escolha pela construção da análise transversal, bem como trazem à luz a possibilidade de futuras pesquisas que se aprofundem nas relações entre esses temas trazidas pelos filmes.

O ato teórico de esforço para aderência na realidade contemporânea (ver 5.5) demonstrou uma variedade de estratégias trazidas pelos filmes para consolidar as aproximações entre suas narrativas ficcionais e figuras, ou eventos reais da história do país. Entre elas, perceberam-se distintos níveis de complexidade. Há desde construções explícitas que utilizam nome e imagem de figuras reais, até associações sutis que exigem um maior esforço interpretativo. Estas últimas são menos recorrentes e diretamente relacionadas à semiótica simbólica, dependendo das informações referentes ao tecido visual para a consolidação dos significados (LAZZARATO, 2014). Ficou evidente também a necessidade dos filmes de produzir aproximações com a realidade quando pretendem nomear o corrupto (ver 5.6). As três estratégias identificadas neste ponto visam explicitamente apontar culpados pelo problema da “corrupção”, seja individual ou coletivamente, por meio de construções que encontram referentes paralelos na realidade.

Outra reflexão trazida pela pesquisa diz respeito à articulação de outros termos em torno do significante corrupção. Barcellos e Dallagnelo (2014) definem um significante vazio, a partir de Laclau e Mouffe, como um elemento que congrega tantos outros a ponto de não mais carregar um significado relativamente estável. Em um significante vazio, demandas diversas se equivalem, uma passa a representar a outra. Isso se faz presente nos filmes na medida em que produzem associações que apontam a corrupção como causa geral de problemas sociais, como a insuficiência do sistema de saúde pública (por exemplo, em *O doutrinador* e *Olympia 2016*; ver item 5.4).

As análises direcionam à conclusão de que os atos teóricos produzidos pelos filmes tendem a tratar a corrupção como inerente ao sistema político. Mesmo nas obras que também nomeiam indivíduos explicitamente, prevalece a percepção sobre caráter estrutural da corrupção nas teses expostas pelos filmes. Por fim, o trajeto realizado por essa pesquisa não esgota as possibilidades do fenômeno analisado, nem era esse o objetivo. Entretanto, traz luz às principais estratégias utilizadas pelo cinema brasileiro contemporâneo quando se propõe a construir teses sobre a realidade, integrando a disputa de significação sobre um tema que se mostra central na história política do país.

REFERÊNCIAS

- APPELT, Henrique Greff. **O que é e quais as consequências da corrupção na visão da mídia brasileira?** Uma análise da mídia sobre a Operação Lava Jato, no ano de 2018. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Gestão Pública) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Administração: Porto Alegre, 2019. 66 f.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** (Trad. Eloisa Araújo Ribeiro). Campinas, SP: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jacques. **1942 - As Teorias dos Cineastas.** (Trad. Marina Appenzeller. - Campinas, SP: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques. **Pode um Filme Ser um Ato de Teoria.** (Trad. Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu). In: Educação & realidade. Porto Alegre, v. 33, n. 1, 2008. p. 21-34.
- BARCELLOS, Rebeca de Moraes Ribeiro de; DELLAGNELO, Eloise Helena do Livramento. A Teoria Política do Discurso como abordagem para o estudo das organizações de resistência: reflexões sobre o caso do Circuito Fora do Eixo. **Organ. Soc.**, Salvador, v. 21, n. 70, 2014. p. 405-424.
- BRASIL. Decreto-Lei n.º 2.848, de 07 de dezembro de 1940. Código Penal. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, D.O. DE 31/12/1940, p. 2391.
- BRASIL. Decreto do Executivo n.º 3.678, de 30 de novembro de 2000. Promulga a convenção sobre o combate da corrupção de funcionários públicos estrangeiros em transações comerciais internacionais, concluída em Paris, em 17 de dezembro de 1997. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, D.O. ELETRÔNICO DE 01/12/2000, p. 3.
- CARDOSO, Tito Cunha. **Teorias dos cineastas versus teoria do autor.** In: Revisitar a teoria do cinema - Teoria dos cineastas, v. 3. Covilhã: Livros Labcom, 2017.
- CAVALCANTE, Thaysa Maria Braide de Moraes; COSTA, Maria Helenice Araújo. Equivalência e Processos de Referenciação na Construção Identitária do Movimento Occupy Wall Street. **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras**, [S.l.], n. 47, 2017. p. 10-30. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/4115/4445>. Acesso em: 23 mar. 2020.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs.** Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 715 p.

FERNANDES, Pedro Veríssimo. **Arautos da crise: a cobertura da Operação Lava-Jato em Veja e CartaCapital**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2016. 117 f.

FIORIN, Jose Luiz. **Uma teoria da enunciação**: Benveniste e Greimas. Gragoatá, Niterói, v.22, n. 44, set.-dez. 2017. p. 970-985.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, [S.l.], 2015. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1408/762>. Acesso em: 31 jan. 2020.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, Máquinas, subjetividades** = Signes, Machines, Subjectivités. (Trad. Paulo Domenech Oneto com a colaboração de Hortência Lencastre). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 311 p.

MORAES, Ricardo Leite. **A metáfora no cinema marginal**: análise sobre os motivos que levaram os autores marginais a utilizarem tal figura de linguagem em suas obras. Artigo do Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas. Londrina, 2010. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_metфора_no_cinema_marginal_analise_sobre_os_motivos_que_levaram_os_autores_marginais_a_utilizarem_tal_figura_de_linguagem_em_suas_obras.pdf. Acesso em: 02 de jan 2020.

OWENS, Craig. **O impulso alegórico**: sobre uma teoria do pós-modernismo. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ: 2004.

PENAFRIA, Manuela. **Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria**. [Entrevista concedida a] Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. **Intexto**, Porto Alegre UFRGS, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21>. Acesso em: 10 out. 2020.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Corrêa **Observações sobre a “teoria dos cineastas”** – nota dos editores. In: Revisitar a teoria do cinema - Teoria dos cineastas, V. 3. Covilhã: Livros Labcom, 2017.

PIMENTEL, Isabella Arruda. **A Corrupção no Brasil e a atuação do Ministério Público**. Dissertação (Pós-Graduação em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas) — Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, Paraíba, 2014.

PINTO, Céli Regina Jardim. **A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015)**. Lua Nova [online], n. 100, 2017. pp.119-153. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0102-119153/100>. Acesso em: 10 out. 2020.

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. **Efeitos metafóricos e graus de presença da enunciação no enunciado**. São Paulo: Alfa, 2013. p. 37-51.

SERIGNOLLI, Lya. **A Metonímia Segundo os Gramáticos e Rétores Latinos**. *In: Classica*, v. 31, n. 1, 2018. p. 89-110.

SILVA, Marcos Fernandes Gonçalves da. **A Economia Política da Corrupção: O Escândalo do Orçamento - Relatório de pesquisa nº3**. Escola de Administração de Empresas de São Paulo: Fundação Getúlio Vargas. São Paulo, 1995.

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

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 480 p., 142 ils.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DEMOCRACIA em vertigem. Direção de Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2019.

EM NOME da lei. Direção de Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2015.

MULHERES no Poder. Direção de Gustavo Acioli. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2015.

O CANDIDATO honesto. Direção de Roberto Santucci. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2014.

O CANDIDATO honesto 2. Direção de Roberto Santucci. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2018.

O DOUTRINADOR. Direção de Gustavo Bonafé. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2018.

O FIM e os meios. Direção de Murilo Salles. Rio de Janeiro: Cinema Brasil Digital, 2015.

O JOGO de Xadrez. Direção de Luis Antonio Pereira. Rio de Janeiro LA Filmes, 2014.

O MECANISMO. Temporada 1. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções: Netflix, 2018. Seriado via streaming. 8 episódios.

OLYMPIA 2016. Direção de Rodrigo Mac Niven. Rio de Janeiro: Creative Crowd, 2016.

OPERAÇÕES especiais. Direção de Tomás Portella. Rio de Janeiro: Paris Filmes, 2015.

POLÍCIA federal - a lei é para todos. Direção de Marcelo Antunez. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2017.